



كتاب تراث (17)

تطـريز الحكاية في المقامات

بحث في البنيات السردية

مكتبة
الأدب
المغربي

د. عبد المالك أشهبون

كتاب تُراث (17)

تطريز الحكاية في المقامات

بحث في البنيات السردية

د. عبد المالك أشهبون

مكتبة الأديب المغربي

تطـريز الحكاية في المقامات

د. عبد المالك أشهبون

الطبعة الأولى 2013
حقوق الطبع محفوظة للناشر
copyright © all rights reserved

المشرف العام: **د. راشد أحمد المزروعي**
مدير التحرير: **وليد علاء الدين**
سكرتير التحرير: **محمد سعد النمر**
المدير الفني: **فواز ناظم**
الإخراج: **فادي مصطفى سليمان**

الناشر: نادي تراث الإمارات
هاتف: 2223000 2 00971
فاكس: 6582282 2 00971
ص.ب: أبو ظبي 27765
Email: turathmag1@gmail.com

الآراء الواردة في الكتاب تعبر عن أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن رأي الناشر

تطـريز الحكاية في المقامات



المحتويات

استهلال

تسعى هذه السِّلسلةُ إلى استكمال الدور الذي تضطلع به مجلة تراث في تعبئة مصطلح التراث بمعناه وإخراجه من الحيز الضيق، الذي يأسره في قطاع معين من الثقافة (التقليدية أو الشعبية)، إلى رحابة أفقه الأوسع الذي يشمل كل ما أورثتنا إياه أمتنا، بل والأمم الأخرى، من الخبرات والإنجازات الأدبية والفنية والعلمية.

فالتراث بهذا المعنى، هو تاريخ الأمة السياسي والاجتماعي، والنُّظُم الاقتصادية والقانونية التي شرعتها، ومجموع خبراتا الأدبية ومنجزاتها في الطب والكيمياء والفلك والفيزياء، وعلم الاجتماع وعلم النفس، وفن التصوير، والعمارة والتزيين، يضاف إلى ذلك الخبرات المكتسبة عن طريق الممارسات اليومية والعلائق الاجتماعية التي كثيراً ما تصاغ في حكايات وخرافات وأمثال وحكم ومزح تجري على ألسنة الناس بأساليب تعبيرية متنوعة، تعكس خبراتهم النفسية والوجدانية ونشاطاتهم التخيلية، ومواقعهم الاجتماعية ومواقفهم السياسية.

إن أحد أهداف هذه السِّلسلة هو إتاحة الفرصة لقراءة متأنية للثروة المعرفيَّة الكبيرة المختزلة في هذا المصطلح"التراث»، الذي بات لكثرة ما دار حوله من خلافات موسوماً تارة بالحيرة إلى حد الإلغاز، وتارة بالبساطة إلى حد الإخلال، إلا أن الأمر الذي لا يجوز الاختلاف عليه هو أن التراث يظل المخزن الأهم والسجل الأول لإبداعات الإنسان، يحتوي على الطريف والغريب والمُدهش، كما يحتوي على العظيم والنفيس والأصيل، يتجاور فيه الغث والسمين، المحكي بالفصيح، الموارب بالصريح، وهو في كل الأحوال في حاجة إلى من يعيد قراءته فاحصاً في ضوء معطيات كل زمان، مستخلصاً منه ما يصلح زاداً وذخيرة لرحلة البشر في رحلتهم من حاضرهم نحو مستقبل منشود.

كتاب تُراث

مقدمة

ليس الهدف من هذا الكتاب، هو التقصي المستفيض في أصل المقامات، أو البحث في قضايا انتشارها شرقا وغرباً، أو مدى تأثيرها في الآداب الأجنبية، أو طبيعة امتدادها حتى عصرنا الحالي في شتى مناحي أدبنا العربي المعاصر...إلخ. فهذه القضايا نعتقد أنها استهلكت حبرا غزيراً، وقيل فيها الكثير؛ وبالتالي، فإن جوهر مسعانا ومقصدنا في هذا الكتاب، هو فتح آفاق نقدية جديدة في مقاربة عوالم المقامة الرحبة، من خلال تغيير زاوية النظر إلى نصوصها التي يُفترض فيها أنها حمَّالَة بنيات وقيم فنية وجمالية منقطعة النظير.

وقد انطلقنا في تأليف هذا الكتاب من فرضية مركزية مفادها أن المقاميين لم يقدموا على تأليف مقامتهم لتعليم الناشئة أساليب البلاغة، وفنون القول فحسب، وهو ما كان متداولا على نطاق واسع من قبل، بل أبدعوا، موازاة مع ذلك وفي تواشج معه، فنًّا قصصيًّا مشوِّقاً وممتعاً لا يقل متعة وفائدة. من هنا، وجدنا أن الغاية السردية وحدها، جديرة بأن يُفرَد لها بحث، بل بحوث مستقلة، وفي إطار هذه الغاية بالذات يندرج هذا الكتاب.

من هنا اقترحنا ضرورة إثراء فعل القراءة المعاصرة لفن المقامة، بالاعتماد - هذه المرة - على الطاقة السردية الهائلة الكامنة في تضاعيف المقامات، والتي لم يعوِّل عليها القدماء، ولا حتى بعض المحدثين الذين كان شغلهم الشاغل هو مقاربة المقامة بأدوات النقد الشعري عامة، أو من منظور بلاغي ضيق بصفة خاصة.

هكذا شدَّدنا - في مدخل هذا الكتاب - على تعدد وجهات النظر إلى فن المقامات، ما بين من يعتبرها ذروة ما وصل إليه الأدب العربي من حيث الزخم اللغوي والبلاغي والأسلوبي بالدرجة الأولى، ومن رأى أنها علامة فاقعة من علامات انحطاط أدبنا العربي، بعد أن ترسخت حولها وجهة نظر سلبية في كثير من المراجع والمصادر، مفادها: أن فن المقامة عبث بهلواني لغوي فحسب، حيث شُغل المقامي الشاغل هو رصف للكلمات الصامتة، والعبارات الجامدة التي تخلو من نبض الحياة، لا يمضي فيها (المقامي) على سجيته، ولا يكون شعوره قائده، كما لا تنساب كلماته انسيابا وبدون تكلف...الخ. كل هذا وذاك، حال دون نهوض المقامة - زمنا طويلاً - من وضعها الإشكالي هذا.

ترتب عن هذين التصورين لفن المقامة رؤيتان مركزيتان: الأولى يطبعها الاحتفاء المنقطع النظير بهذا الفن، لما حواه من ذخيرة لغوية هائلة، والثانية إقصائية تعتبره عبئاً على أدبنا العربي، وجب تنحيته، وتهميشه ولم لا التخلص منه.

وعلى إيقاع تجاذب هذين الرأيين المتعارضين، اقترحنا وجهة نظر جديدة، تعتمد المقاربة السردية سبيلا ثالثا، في أفق البحث عن خصوصية مغايرة تتميز بها المقامات، وذلك عبر تبئير الانشغال النصي حول مقامات ثلاثة من أهم رموز هذا الفن وممثليه، وهم بديع الزمان الهمذاني ومحمد الحريري البصري وجلال الدين السيوطي.

ونحن نمهد الطريق لبحث الوضع الإشكالي للمقامة في التلقي النقدي العربي، لم يَفُتنا التوقف عميقا عند أصل هذا الإشكال، وهو في نظرنا يرتد إلى أن النقاد العرب القدامى لم يعطوا النثر ما أعطوه للشعر من عناية، ربما لأن مقولة: "الشعر ديوان العرب" كان لها الأثر السلبي على المكتبة السردية العربية القديمة.

ترتب عن هذه القولة المأثورة أثراً سلبيا واضحا، تمثل في كون النثر العربي ظل مهمشا في الدراسات النقدية، ولم ينل من أنفس النقاد منزلة الشعر. على الرغم من أن في الثقافة العربية كتاب منثور هو القرآن الكريم شُغل به النقاد أيما انشغال، دون أن ننسى كتاب الليالي("ألف ليلة وليلة")، الذي ذاع صيته في الآداب العالمية شرقا وغربا.

وحتى بعض الذين غامروا في هذا المجال، ودرسوا المقامة متأثرين بمقولة" الشعر ديوان العرب"، اكتفوا بمقاربته بوسائل مستعارة من مجال فنون البلاغة التقليدية عموما، والشعر على وجه الخصوص، وهذا ما جعلهم يختزلون المقامة في مظهرها لا في مخبرها، في شكلها لا في مضمونها، في تجزيء مكوناتها لا اعتبارها صرحا معماريا متكاملا.

وقد كان منطلقنا في هذه المقاربة الجديدة، هو أننا حين نقرأ المقامات الهمذانية مثلًا، نشعر بتضافر المكونين النصيين وتكاملهما: المكون القصصي والمكون الأسلوبي. من هنا كان تمثلنا للمؤلفين/المقاميين باعتبارهم قصاصين متمكنين في فن القص، بقدر درجة تمكنهم في مجال اللغة، وتوظيف المحسنات البديعية...إلخ.

وعندما نحاول تغيير زاوية النظر إلى فن المقامة في أدبنا العربي، فإننا ننظر إليها من حيث البناء والدلالة والتلقي معاً. فأكيد أن هذه النظرة، التي تريد أن تكون مغايرة

توجد وراءها مرجعية نقدية متماسكة، ننهل خطوطها العريضة ومصطلحاتها من عالم السرديات أساساً. وفي اعتقادنا الشخصي، أن هذه المرجعية النقدية الجديدة، تؤدي إلى زحزحة المفاهيم القديمة التي تلقينا من خلالها هذا الفن الأدبي الراسخ في تاريخ أدبنا العربي. أما الغرض من تلك الرؤية المغايرة، فهو تغيير الصورة الثابتة التي تجمدت داخلها المقامات، من خلال تكريس ارتباط المقامة بالشروح اللغوية والبلاغية في غالب الأحيان.

ولما كان الأمر يتعلق بتجريب عُدَّة نقدية مختلفة؛ فإن هذا الكتاب يروم تقديم مقاربة سردية في المقام الأول لفنٍ المقامات، بدل الرؤية التقليدية التي حنَّطته، وأحالته إلى مجرد ألاعيب لغوية شكلية.

القول، إذاً، بالاستفادة من مجال الدراسات السردية في مقاربة عالم المقامات، يعني استبدال المقاربة القائمة على القراءة اللغوية الضيقة، بالمقاربة السردية المنفتحة على أفاق نقدية أخرى يتطلبها المقام التحليلي طلباً.

أما عن خطوات تأليف هذا الكتاب، فقد انطلقنا فيه من مقدمة خصصت للبحث عن دوافع التأليف، وتحديد أهم محاور الكتاب وفصوله، بالإضافة إلى مدخل يتقفى التلقيات المتفاوتة والمتضاربة لهذا الفن من قبل القدامى والمحدثين، لذلك كان من الضروري أن ننشئ هذا المدخل، حتى نقدم مقترحنا بخصوص مقاربة المقامة من منظور جديد مغاير لما كان سائدا. كما يشتمل الكتاب على خمسة فصول، وكل فصل منها يدور حول مكون رئيس من مكونات النص المقامي.

هكذا شرعنا البحث ـ في الفصل الأول ـ في مكون العتبات، مع تركيزنا على عتبتي: العنوان والتعيين الجنسي. انتقلنا بعدها إلى المكون الخطاب الافتتاحي، وقاربنا فيه العبارات الافتتاحية التي تتردد في بداية المقامات، معمقين البحث في طبيعة الأفعال والعبارات المسكوكة، من حيث التشكل، والرهانات الفنية والوظائف المنوطة بها في فن المقامة.

كما توقفنا مليا عند الأصوات السردية في المقامات، من خلال تسليط الضوء على موقع كل من الراوي والبطل والمروي له، انتقلنا بعدها لمقاربة مكون آخر لا يقل أهمية في خطاب المقامات ألا وهو المكون المكاني، الذي تتبعنا فيه دلالات (أولا) موقع المكان وتعدده وتنوعه في فن المقامة وإيحاءاته، كما استقصينا (ثانيا) ما يمثله السفر للمقامي من أهمية حيوية في توليد فكرة المقامة نفسها.

وفي الأخير عمقنا البحث في الخطاب الختامي، من حيث تجلياته وجماليات تلقيه، وأولينا لهذا المكون الحيوي ما يستحقه من عناية، قصد الاستجابة لدواعي إعادة الاعتبار لكل مكونات البناء المعماري في فن المقامة من البداية حتى النهاية.

ولقد وقفنا عند خلاصة مركزة مؤداها أن لكل مكون نصي نصيبه من جمالية القدرة على تطوير وتفعيل باقي مكونات النص الأخرى، كما له نصيبه، كذلك، من الضعف الذي قد يصيب نص المقامة ببعض الاختلالات الجوهرية في بنائه ككل.

ولعل الذي دفعني إلى خوض غمار إعادة قراءة فن المقامات من منظور سردي جديد، وأغراني بهذا المشروع النقدي الطموح أدين به للباحث العميق عبد الفتاح كيليطو تحديداً، وهو الذي بات الباحث العربي الأمهر في إعادة الاعتبار إلى النصوص التراثية عامة، والمقامات خاصة، فبفضله عادت المقامة مجددا لتتربع عرش الدراسات النقدية من منظور نقدي جديد، دون أن نغمط حق الكثير من الباحثين الذين حملوا على عاتقهم نفض الغبار عن التراث، وهذا هو المطلوب الآن لتجديد وعينا بإنتاجاتنا القديمة التي أبانت مقاربات هؤلاء الباحثين أنه تراث غني وزاخر ومتنوع لا يمكن تهميشه أو إقصاؤه أو ازدراؤه، بناء على حكم قيمة مسبق من السابقين أو حتى اللاحقين.

ومنتهى أملنا أن نكون قد سلطنا الضوء على مناطق لم تكن مطروقة من قبل، وعلى مكونات سردية بانية لصرح فن المقامة، وذلك بما يتناسب وموقعها ووظيفتها ورهاناتها الفنية في اقتصاد فن المقامة ككل.

د. عبد المالك أشهبون

مدخل

لا شك أن تاريخ الآداب بصفة عامة يقوم، وفق منطقه الخاص، بترسيم فنون أدبية في مملكة الإبداع الرحبة، ويَسِمُها بميسم متميز، ليجعلها تدل على فنون أدبية هي وليدة في الزمان والمكان؛ فنون أدبية لها مواصفاتها الفنية، وخصائصها الأدبية، وآلياتها البانية لمعماريتها النصية. ذلك هو حال لفظة «مقامة» التي اختارها الهمذاني في أواخر القرن الرابع الهجري(العاشر الميلادي) لتدل على فن أدبي خاص، غدا مع مرِّ الزمان من الفنون الأدبية العربية المائزة، بل كان له أثر هام على تطور أدبنا العربي حتى اليوم.

هكذا قدمت لنا المقامة نوعا أدبيا آخر، له كتابه المرموقون وجمهوره الواسع، بما تضمنه هذا الفن من إمكانات بنيوية (لغوية وبلاغية وأسلوبية وسردية) غنية وزاخرة، يمكن الإفادة منها والاستمتاع بها في الآن عينه. كما نقرأ في هذه المقامات، بشكل موسع ودقيق شيئاً ما، كل المشاكل العقلية والخلقية والوجدانية والاجتماعية لمرحلة من مراحل تاريخنا العربي - الإسلامي، حيث يتم تشويق القارئ، ونقله من مقام إلى مقام، ومن حال إلى آخر، ومن موضوع إلى آخر (الجد والهزل، الحلو والمر، القديم والطريف...).

وبما أنه ليس من أهداف هذا الكتاب التفصيل في قضايا مطروقة من قبل، من قبيل ما هو أصل المقامات؟ ومن هو أول من وضعها؟ وهل عرف العرب فن القصة من خلال فن المقامة؟ وما هي طبيعة امتداداتها في الشرق والغرب، في الماضي والحاضر؟ فإننا خصصنا هذا المدخل للبحث في قضايا وأنواع التلقيات التي خضعت له المقامات، من قبل القدماء والمحدثين على حد سواء، وذلك من أجل استقصاء مناطق القوة والضعف في تلقياتهم، بغية اقتراح نموذج قرائي جديد في هذا الصدد، حتى لا تكون هذه المقاربة مجرد صدى وتكرار لما قاله الآخرون.

وحتى نزداد وعياً بأهمية هذا الموضوع، وجب إثارة الانتباه، إلى طبيعة تمثل المتلقي للسرد العربي القديم في الثقافة العربية من جهة، وكذا طبيعة وعي المتلقي بفن المقامة بصفة خاصة من جهة ثانية، نظرا للترابط الوثيق بين السرد العربي، باعتباره جنسا أدبيا قائم الذات، والمقامة بصفتها نوعاً أدبيا يندرج ضمن باقي الفنون السردية الأخرى (السيرة الشعبية، النادرة، الخبر...الخ).

وإذا كان تاريخ الأدب يُقرُّ بأن لكل عصر من العصور اهتماماته الخاصة، وذوقه الأدبي الذي يميزه عن غيره، فهل تغيرت وجهة نظر المحدثين لفن المقامات، ومعها تغيرت زاوية نظرهم إليها؟

أولا: تلقيات المقامات في النقد العربي

يركز وولفغانغ إيزر (w. Iser) وغيره من رواد جمالية التلقي على بديهية تَنَوُّع استجابة القرَّاء الذي ينتج عنه تباين معايير الاستجابات المختلفة المتعلقة بأمور المتن المقروء. من هنا، وجب لفت الانتباه إلى أننا سنتوقف عند مفهوم خصيب من مفاهيم جمالية التلقي ألا وهو: «هوية المتلقي»، إذ إن كل قراءة للنص الأدبي، «إنما هي قراءة لهوية القارئ التي تحدد في مدى استجابته لأفق انتظار هذا النص، وللعناصر الفنية التي يتكون منها».[1]

وعلى ما يبدو، فإن نمط الوعي بالهوية هو الذي يقرر ماهية وكيفية إنتاج الخطاب النقدي، أياً كان الجهد الذي يبذله الدارس في أن يكون موضوعياً وحيادياً في تصوراته ورؤاه الفنية. وهذا يعني أن قراءة الأفراد ليست خاضعة بالضرورة لمعطيات المزاج الفردي الخالص، بل هي صدى مسموع للتوجهات الفكرية والإيديولوجية لكل عصر على حدة.

ومحاولةً منا توصيف وحصر هذا الكم الكبير والمتنوع من التلقيات[2]، التي عرفها ويعرفها فن المقامات، لا بد من الإحالة على نوعين مخصوصين من أنواع التلقي لا يَعْدَمَانِ الاختلاف والتعارض: أولهما النظر إلى هذه المقامات من جهة كونها ظاهرة لغوية محدودة، والنوع الثاني هو ما سندعوه بـ "المقاربة النصية المفتوحة".

---

1 عبد المالك أشهبون: «الرواية العربية والنص المفتوح»، (بدعم من وزارة الثقافة)، دار أنفوبرانت للنشر، فاس، ط:1، 2007، ص: 42.

2 من بين أهم الكتب التي تناولت تلقيات المقامات في نقدنا العربي، نذكر كتاب الناقد البحريني نادر كاظم الموسوم بعنوان:»المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، (2003). وقد حصر الكتاب ثلاثة محطات هامة، تعكس كل محطة أفق انتظار خاص تولى قراءة مقامات بديع الزمان وتأويلها وفق رؤى وتصورات متباينة، تتحكم فيها الغايات الإيديولوجية والخلفيات الفنية والاهتمامات السائدة في كل لحظة من لحظات القراءة، وتتجلى هذه المحطات في: التلقي الإحيائي والتلقي الاستبعادي والتلقي التأصيلي.

. يراجع كتاب: نادر كاظم: «المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث»، منشورات وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني بمملكة البحرين، ط:1، 2003.

1 . تلقي المقامة من منظور لغوي محدود

انكب بعض النقاد على مقاربة المقامة من منظور لغوي محدود، مرتهنين لأدوات النقد العربي التقليدي، الذي يحصر قوة وتأثير المقامات في اللغة فحسب؛ لأنها (أي المقامة) من منظور هؤلاء النقاد كانت قِبْلَةً لكل من أراد أن يتبحر في شتى فنون اللغة: إنشاء وإبداعا.

ولعل فيما ذكره ابن الطقطقي دليلا على أن المقاميين أضاعوا الوقت في السجع والجناس والطباق...إلخ، إذ إن المقامات «لا يستفاد منها سوى التمرن على الإنشاء والوقوف على مذاهب النظم والنثر، فإذا نفعت من جانب ضرت من جانب...»،[3] لما فيها من تكلف مبالغ فيه في استعمال عناصر البديع والبيان.

فقد اعتبر ابن الطقطقي أن هؤلاء المقاميين، كان شغلهم الشاغل هو التباهي بإفراغ صهاريج اللؤلؤ البديعي في المقامة من جهة، والتفاخر بإطلاعهم الغزير على غريب اللغة من جهة أخرى، إلى درجة غدت معه هذه المقامات عبارة عن تمرينات بلاغية في أسلوب السجع والطباق والتورية. وهذا ما حدا بالبعض (المستشرق بلاشير مثلاً) إلى اعتبار الحريري. ودون منازع. هو من أعطى لهذا الجنس الأدبي صورته التقليدية مجمداً إياه على هذا النحو، ومحولاً له عن الهدف الحقيق.

وفي هذا الصدد، يؤكد المستشرق الفرنسي كارل بروكلمان أن الحريري كان اهتمامه بالمحتوى ثانوياً، فيما أولى جهدا جهيدا للأسلوب الذي كثيراً ما يتردى في الغموض والتعمية، والذي يرمي في نهاية الأمر إلى المحافظة على الألفاظ النادرة، «وتعليمها إلى درجة أن ما يقارب العشرين نحوياً قد شرحوا مقاماته، وأن كثيراً من مقلديه قد ذيلوا تآليفهم بشرح لغوي».[4]

من الواضح أن دعاة الاحتفاء بالمقامات من منظور لغوي، اعتمدوا على ما توفره (المقامات) من ثروة لغوية زاخرة، ومن توظيف هائل لوسائل البلاغة العربية بمختلف مكوناتها (البديع والبيان والمعاني)، من هنا اختزلوا عوالم المقامة في هذا النطاق الضيق، وحصروا جمالياتها في هذا المكون تحديداً، وسجنوا مقارباتهم في نطاق الوسيلة التعليمية للمقامات فحسب، وهنا تكمن آفة القراءة اللغوية التي غضت الطرف عن باقي المكونات الأخرى البانية لصرح المقامات، وهي بالتأكيد تتجاوز

---

3 ابن الطقطقي: «الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية»، دار «صادر»، بيروت، (ب.ت)، ص: 16.

4 كارل بروكلمان: «فصل المقامة من دائرة المعارف الإسلامية»، ترجمة: حسناء الطرابلسي بوزويته، مجلة: «الحياة الثقافية»(تونس)، العدد:62، السنة 1991،ص:47.

البعد اللغوي، لتطول عناصر أخرى، ستكشف عنها وجهات نظر نقاد وباحثين، في مقاربتهم لعوالم المقامة، من زوايا نقدية مغايرة.

أ. منظور احتفائي بطريقة تطريز نسيج المقامة

انهمك القدماء في تتبع فن البديع في المقامات، فراحوا يبحثون فيه عن أسرار البلاغة، وعن الآيات الباهرة من آيات الفصاحة والصنعة اللفظية والإتقان والجودة في صناعة القول. كما تضمنت بحوثهم دراسة المحسنات البديعية الواردة في المقامات، مع الإتيان بأمثلة لها من مختلف المقامات (المقابلة، الطباق، التورية، الجناس السجع، الاقتباس، التضمين، الموازنة، القلب، رد العجز على الصدر...إلخ).

وهذا النوع من التلقي لم يقف عند القدماء فحسب، بل امتد حتى إلى المحدثين، فهذا الناقد موسى سليمان يدرج فن المقامات في نطاق القصص اللغوي، ويعني بذلك الحكايات التي ألفها أصحابها بأسلوب لمصة قصصي، وهم يرمون فيها إلى «غاية لغوية أكثر مما يهدفون إلى كتابة ا »[5]. فجاءت الحكايات، في مجملها، قصصاً باهتاً يختال بديباجة لغوية أنيقة، تنقصه أهم مزايا القصة، ويفتقر لأبرز مقوماتها؛ لأن «الغاية الأساسية من المقامات لم تكن القصة وإنما اللغة، وبالأخص الألغاز اللغوية، والأساليب المُنمَّقة»[6]. وهذا ما نجده في تعريف عمر الدسوقي لفن المقامة بكونها أدب صنعة لا أدب طبع، كما كانت الغاية من المقامات في العصور المتأخرة هي «إظهار المقدرة اللغوية والأدبية، دون أن يكون وراءه عاطفة تدفعه إليه، أو مصلحة عامة تحث عليه».[7]

فالمقاربة اللغوية تفرض نفسها من منظور هذا الناقد، بناء على تعريفه لهذا النوع الأدبي، باعتباره مجموعة قصص لغوية؛ لأن مواضيعه، مهما تعددت وتنوعت، تبقى اللغة سداها ولحمتها. فهو قصص لغوي «لأن الحكاية الواحدة تجمع من أساليب الكلام، وأنواع القول، وضروب اللغة أشكالا وألواناً».[8]

بينما رسخ الباحث الجزائري عبد الملك مرتاض في كتابه "فن المقامات في الأدب

---

5 . موسى سليمان: «الأدب القصصي عند العرب»، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، ط:3، 1960، ص:206.

6 المرجع نفسه ، ص:212.

7 عمر الدسوقي: "نشأة النثر الحديث وتطوره"، دار الفكر العربي، القاهرة، 2007 ، ص: 87.

8 موسى سليمان: "الأدب القصصي عند العرب"، مرجع سابق، ص:206

العربي"[9] أطروحة اعتبار المقامات ظاهرة لغوية في المقام الأول، إذ تحول معها كتابه هذا إلى بحث لغوي ونحوي وبديعي خالص. أما تناوله لمكون القصة في المقامات فكان، أيضا، من منطلق لغوي وبلاغي، تغليباً منه لمكون اللغة على حساب البنية القصصية.

ومن هذا المنطلق، لا يرى مرتاض في المقامات سوى طابعها الشكلي حين حصر تأثير المقامات في الأسلوب واللغة فحسب، ومن شأن هذا الاستغراق في تقفي الغاية اللغوية أن يغيّب السرد وخصائص الحكائية.

وإذا كانت عناية القدماء وبعض المحدثين تدور حول أساليب المقامات البليغة؛ فإن الاهتمام بالمقامات وشرحها، واتخاذها متونا لتعلم اللغة، وجد صدى مسموعا في دوائر المستشرقين كذلك، وخير مثال على ذلك ما نستشفه من وصف المستشرق دساسي لعمل رفاعة الطهطاوي بقوله: «وشاع فضله في اللغة العربية، حتى إنه لخص شرحا للمقامات الحريرية وسماه "مختار الشروح"».[10]

وفي السياق الاحتفائي ذاته، أثنى المستشرق كارل بروكلمان على أهمية البعد اللغوي في تلقي المقامة لدى القدماء، الذين أمعنوا في إهمال مقاربة مقامات الحريري ـ على سبيل المثال ـ من حيث المضمون، «إلى درجة أن الثروة اللفظية بقيت الخاصية الأساسية، إن لم تكن الوحيدة المميزة لهذا الجنس الأدبي الذي كان، رغم ذلك، طريفاً وخصباً في مبدئه».[11]

وإذا كان لابد من الاعتراف للمقامات بشيء من خصائص القصة، فلنقل مع محمد يوسف نجم: «إنها ضرب من القصص اللغوي التعليمي؛ فالغاية اللغوية التعليمية هي المهيمنة في المقامات، أما العنصر القصصي فيها فضعيف».[12]

وقد ترتب عن هذا المنظور الاحتفائي، الصادر عن منطلق لغوي خالص، حكم قيمة سلبي لدى نقاد آخرين، وصل إلى حد ازدراء هذا النوع من النصوص الأدبية، والتنقيص من قيمتها.

---

9 يراجع كتاب عبد الملك مرتاض: "فن المقامات في الأدب العربي"، الشركة الوطنية، الجزائر، 1982 .

10 سمير محمود الدروبي في مقدمة كتاب: «شرح مقامات جلال الدين السيوطي»، تحقيق سمير محمود الدروبي، الجزء الأول، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط:1، 1409 هـ ـ 1989 م، ص:88.

11 كارل بروكلمان: «فصل المقامة من دائرة المعارف الإسلامية»، مرجع سابق، ص:47.

12 مأخوذ من كتاب: نادر كاظم: «المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث»، منشورات وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني بمملكة البحرين، ط: 1،2003، ص ـ ص:187-186.

ب: منظور إقصائي واستبعادي للمقامات

كانت فكرة دعاة اتجاه التنقيص من قيمة المقامات، لا تخرج عن كونها فنا يدور في دائرة التصنع والتزويق اللغوي والتلاعب بالألفاظ التي تصل أحيانا حد الإسفاف؛ لأن هذه المقامات نصوص «جافة جامدة خالية من أية حياة تغري بقراءتها بله التصدي لها بالدراسة والبحث».[13] وهذا إيماء إلى أن الغواية المظهرية للغة، قد تستحيل أحياناً إلى لعنة قدرية: «تجعل المشتغل بتأويل "البيان"، كالمنهمك على تكسير فستق فارغ، ليس من ورائه نفع إلا اللعب والتسلية».[14]

وهنا نستحضر كلام علي الوردي الذي يعتقد أن النثر العربي تحول مع الهمذاني إلى شعوذة، إذ لم يكتف باستعمال السجع المتكلف والمحسنات البديعية في كتابته، وإنما «أضاف إليها الإغراب، وحين تقرأ قطعة من أدبه، تشعر بأنه يريد أن يظهر بها مبلغ براعته في الإتيان بالكلام الصعب كأنه بهلوان».[15]

أما محمد مهدي البصير فقد كان قاسيا في حكمه على مقامات الهمذاني، إلى حد اعتبارها: «جناية لا تغتفر على الأدب العربي، ذلك أنه خلق فيها أدب الشحاذة خلقا وأنشأه إنشاء، ولم يخل الأدب العربي من الشحاذة لسوء الحظ على ألسن الشعراء المداحين، ولكنها ظهرت في هذه المرة بأبشع صورها وأقبح أشكالها وأخس طرقها. سامح الله "الهمذاني"، فإنه أساء إلى الأدب بمقاماته، أكثر مما أحسن إليه بشعره ورسائله».[16]

وفي السياق الازدرائي ذاته، يذكرنا عمر الدسوقي في بحثه الموسوم "فن المقالة الأدبية" بأن الناس سئموا أسلوب المقامة، «إذا لم تنهض بمقتضيات العصر، لما فيها من تكلف ظاهر، وجري وراء الكلمات بغية إحكام السجعة، ولو كانت كلمات حوشية، أو لا تفي بالغرض المقصود، وكان المعنى خاضعًا لتحكم هذه الأسجاع، وكثيرًا ما يستغلق وراء كثافة الألفاظ وكزازتها».[17]

---

13 خالد محمد الجديع: «المنامات الأيوبية: روافد التلقي- الرؤية الفكرية- البنية السردية»، «المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها»، (جامعة مؤتة/الأردن)، المجلد 3 العدد 3 تموز 2007، ص:12.

14 شرف الدين ماجدولين: «ترويض الحكاية»، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون (لبنان) ومنشورات الاختلاف (الجزائر)، ط:1،2007، ص:45.

15 علي الوردي: «أسطورة الأدب الرفيع»، دار كوفان للنشر، بيروت، ط:2، 1994، ص:215.

16 محمد مهدي البصير: «في الأدب العباسي»، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط :3، 1970، ص:98.

17 عمر الدسوقي: «نشأة النثر الحديث وتطوره»، دار الفكر العربي، القاهرة، 2007 ، ص: 242.

كما يظهر الموقف العدائي من المقامات، كذلك، عند جبرا إبراهيم جبرا، الذي يرى أن مشهد الأدب العربي القديم كاملاً «يتقلص ليكون في حدود المقامات التي ظلت دهراً تتخبط في خضم السفسطات اللغوية».[18]

في هذا المضمار، برزت الغاية التعليمية التي غطت على باقي غايات تأليف المقامات، حيث تم اختزالها في هذه الغاية دون سواها، سواء عند العرب أو لدى دوائر المستشرقين، وهذا ما أكده جيمس توماس مونرو الذي يرى أن النظرة السائدة إلى أدب المقامة ـ وهي نظرة يراها مضللة إلى حد كبير ـ التي يتبناها معظم النقاد المحدثين، تعتبر أن هذا الأدب في منتهاه تمرينا شكليا، لا يهتم كثيرا بالمضمون.[19]

هذه الرؤية السلبية تجاه فحوى المقامات، والغاية من ورائها، قد تكون مسؤولة عن عزوف الكثير من الباحثين في خوض هذا الغمار، والنأي بأنفسهم عن اقتحام عوالم هذا النص الإبداعي المميز، وهي الرؤية ذاتها التي تنتج ـ ضمنياً ـ تهويناً من شأن المقامة وازدراء بقيمتها الجمالية، مما كان له الأثر السلبي على تلقي المقامات.

من هنا نقِرُّ أن هذا المنظور الإقصائي، كان السبب من وراء ما ساد من إهمال أكاديمي ملحوظ لهذا الفن الأدبي المميز في العصر الحديث، وهذا ما نبه إليه المستشرق جيمس توماس حين أكد أن «أحدث مادة ببليوغرافية متاحة للطالب هي، باستثناء حالات نادرة، فقرات ذات طابع مدرسي صريح. ومع أن تلك الفقرات تعد من الأدوات التي لا يمكن الاستغناء عنها، فهي غير كافية لمسيرة النقد الأدبي».[20]

فهذه النظرة السلبية التي أطلقها بعض النقاد تجاه فن المقامة، عُمِّمَتْ على هذا الأثر الأدبي طوال مراحل من تاريخ أدبنا العربي، وأحالتها إلى مجال للاستخفاف والازدراء والتهميش، حيث تسلقت هذه الرؤية (الازدرائية) على شجرة المقامة فكادت تخنقها؛ مما تسبب في اصفرارها والحد من جاذبيتها، إلى جانب طمس معالم قوتها وجمالياتها ردحا طويلا من تاريخ أدبنا العربي.

نستنتج من خلال ما سبق، أن من مواصفات التلقي اللغوي المحدود:

- تركيزه على البعد اللغوي.
- ربطه لغاية المقامة بتعلم اللغة العربية.

---

18 جبرا إبراهيم جبرا: «الحرية والطوفان»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة: 3، 1982، ص:49.

19 جيمس توماس مونرو: «فن بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكاريسك»، ترجمة: أنيسة أبو النصر، مجلة: «فصول»، المجلد الثاني عشر، العدد الثالث، خريف 1993، ص:160.

20 المرجع نفسه ، ص:153

ـ انشغاله بالبحث عن شكليات المقامة على حساب مضامينها الثاوية وجمالياتها.
ـ عدم عنايته بالبنيات السردية في المقامات.

2. تلقي المقامة باعتبارها نصّاً أدبيا مفتوحاً

قُيِّضَ لفن المقامة أن تلقى ـ بعد حملة المناوئين ـ أنصاراً لهم رؤية فنية مجددة، هاجسها الأساس نفضُ ما تراكم من غبار عن موروثنا السردي الغني والزاخر والطريف. وقد برز لفيف من النقاد والباحثين في هذا المجال، أسهموا بمقاربات مغايرة، كان لها الفضل في إعادة المقامة إلى مركز الاهتمام، بعد أن توهم المعادون لها أفول شمسها.

ومن أبرز هؤلاء الذين خاضوا غمار الكتابة في فن المقامة، انطلاقا من رؤية تجديدية مغايرة نذكر ـ على سبيل التمثيل لا الحصر ـ : عبد الفتاح كيليطو ("المقامات: السرد والأنساق الثقافية")، سمير محمود الدروبي ("شرح مقامات جلال الدين السيوطي")، وعبد الله إبراهيم ("السردية العربية ـ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي")،...إلخ.

هؤلاء النقاد والباحثون جعلوا من فن المقامات مقصدهم الأثير، وبوّأوه المنزلة التي هي بها جديرة، فيما عادت المقامة ـ بفضل مجهوداتهم النقدية ـ إلى إطار الصورة، بلبوس جديد على مستوى المقاربة والقراءة، والرهانات الفنية المبتغاة من منظور كل باحث على حدة.

ولأهمية هذا النوع الأدبي في الثقافة العربية، اعتبر سمير محمود الدروبي (محقق مقامات السيوطي) أن فن المقامة تبوأ مكانة هامة في النثر العربي، حيث «علا على الشعر والخطابة وأصبح ديوان العرب الجديد الذي يجد فيه الباحث بعضا من حياتهم الاجتماعية والفكرية واللغوية معروضة بصورة جلية أو خفية تبعا لمقدرة المقاميين ومهاراتهم».[21] وهذا ما يدعمه قول عبد الفتاح كيليطو الذي يرى أن المقامات «كانت تُستهلك كما تُستهلك الروايات اليوم».[22]

وهنا لا بد من التوقف مليا عند الأعمال الرائدة للباحث المرموق عبد الفتاح كيليطو في تناوله لفن المقامات خاصة، من خلال كتابين رائدين في هذا المجال هما: "الغائب

---

21 سمير محمود الدروبي في مقدمة كتاب: «شرح مقامات جلال الدين السيوطي»، مرجع سابق، ص:11.

22 عبد الفتاح كيليطو: «سيرةُ القراءة والكتابة»، حوار أجراه معه: عبد السلام الشدّادي و ماري رودوني، ترجمة : إسماعيل أزيات، جريدة القدس العربي، 14 ماي 2012، ص:10.

(دراسة في مقامات الحريري)" (1987)، و"المقامات: السرد والأنساق الثقافية" (1993).

ومن أجل فهم رؤية كيليطو للتراث عموما، وجب علينا إعادة طرح سؤالين بارزين ذَيَّلَ بهما كتابه القيم "المقامات: السرد والأنساق الثقافية"، وهما - بالمناسبة - سؤالان يطرحان نفسهما بإلحاح علينا كباحثين في هذا المجال من قبيل: ماذا نصنع بالمقامة؟ ماذا نصنع بالأدب؟ يجيبنا كيليطو جواباً هاما من خلال توجيه انتباهنا إلى طريقين متكاملين ينفتحان أمام الباحثين العرب:

.**أولهما** يصل بنا إلى ضرورة قراءة النصوص القديمة على ضوء الأسئلة الجديدة التي تطرحها العلوم الإنسانية.

. **ثانيهما** يدعو إلى إعادة كتابة هذه النصوص ذاتها، كما أعاد آخرون كتابة الأوديسا وأوديب ملكا والإنجيل.

كانت هذه خارطة طريق عبد الفتاح كيليطو، من أجل إعادة الاعتبار للمكتبة السردية العربية القديمة بصفة عامة، ولفن المقامات على وجه الخصوص. فقد اختار كيليطو - في مساره النقدي - التخندق في ساحة التراث السردي العربي بشكل خاص، محاوراً كنوز الحكايات العربية، ومستبطناً مرويات التراث التي تم إقصاؤها من قبل المؤسسة النقدية الرسمية. ففي اعتقاده للشخصي، لا يصفِّي الإنسان حساباته مع الماضي بالإشاحة عنه، بل سيكون «مفيداً الانكباب على هذا التحول والقيام بجرد لما اكتسبتْه الثقافة العربية (أو خسرته) في هذا التحول»[23]. سيما وأن المحصول التاًريخي في أدبنا العربي - قديمه وحديثه - من أدب المقامات محصول ثري، فيه الغث والسمين، الرخيص والثمين.

في هذا المضمار، يستعمل كيليطو كمَّ معطفه لنفض الغبار عن تلك النصوص القديمة، من أجل إظهار نواحي الطرافة والتميز والروح الإبداعية فيها. غير أن ما يميز أفق مقاربته للنصوص السردية القديمة هو انطلاقه من بديهة مفادها: أنه «ليس من الممكن مقاربة المقامة بمثل ما تقارب به الأنواع الشعرية التقليدية»[24] ذلك أن الوعي بالفروق بين الأجناس هو - في جوهره - وعي بالوسائل التعبيرية المتباينة للإنسان، وأن إنشاء بلاغة خاصة لقراءة المقامة مختلفة عن بلاغة قراءة الشعر هو

---

23 عبد الفتاح كيليطو : « المقامات: السرد والأنساق»، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال البيضاء، ط:1، 1993، ص:220.

24 المرجع نفسه، ص:6.

وعي عميق بروح الحضارة الإنسانية المبدعة.

من هنا كان هدف كيليطو هو إنشاء بلاغة خاصة لقراءة المقامة، يؤسسها على افتراض أن القدماء لم يولوا أهمية كبيرة لفرز السمات الفارقة بين الأنواع الأدبية المختلفة (سيرة شعبية، مقامات، نادرة...إلخ.)، وإنما كان هاجسهم الأساس هو ضبط بلاغة للشعر، ونصرته على باقي الأجناس الفنية الأخرى.

هكذا رجع كيليطو خطوات إلى الوراء، معدِّلاً رؤيته النقدية إلى المقامات، حيث بدا له أن المقاييس التي حكم بها السابقون عليها مُجحفة، وغير موضوعية، وأحيانا خالية من الحس النقدي المبتكر والمجدد، من هنا انبرى إلى إعادة قراءتها من منظور جديد.

ومن خلال هذه الرؤية الانقلابية، اكتشف كيليطو العديد من الظواهر الفنية في المقامات لم تكن مستكشفة من قبل، فاعتبرها ضالته، وأنار عتماتها، وسلَّط أضواءه الكاشفة حولها. مبتغيا من خلال ذلك، تقديم فهم بالظاهرة الإنسانية كما تعكسها تلك المرويات في متخيل القارئ المعاصر، وبالمختصر المفيد: استهدافه «جعل السرديات التراثية جزءاً من همومنا المعرفية: "هنا" و"الآن"».[25]

وعلى العموم، فإن جوهر ما قام به عبد الفتاح كيليطو في مسعاه التحليلي هذا هو «ترويض الحكاية القديمة[ومنها المقامات] ومحاولة اجتذابها إلى مدار قلقنا النقدي، [وهو] الأفق الذي ينفتح في كل مرة على أسئلة ومرجعيات مختلفة ليس أقلها محاولة التدقيق في استراتيجية الترويض ذاتها، وإعادة تمثيل مآزقها».[26]

تفضي بنا المعطيات السابقة، إلى أن تلقيات فن المقامة في تاريخ أدبنا العربي: قديمه وحديثه تخللته رؤيتان مهيمنتان في الحكم عليها وتقويمها: ففيما اعتبرها البعض رديفة للتخلف والانحطاط، داعين للإعراض عنها وازدرائها، عدَّها البعض الآخر مصدرا للاعتزاز والاحتفاء؛ وبالتالي أقبلوا على مقاربتها كل من زاويته الخاصة لتجلية مظاهر قوتها، ومكامن سموها. من هنا كان من الضروري تحويل تلك المقامات - باعتبارها نصوصا مفتوحة - إلى مصنع جديد لفرزها وتحليلها، وفق مقاربات جديدة، تزيل عنها غبار ما علق بها من تصورات عتيقة، وتعيد لها نضارتها وحيويتها المطلوبين بإلحاح.

---

25 شرف الدين ماجدولين: «ترويض الحكاية»، مرجع سابق، ص: 47.

26 المرجع نفسه، ص: 101 .

من هذا المنطلق المجدد، يمكن اعتبار أن الخبرة الجمالية المعاصرة التي تدين بأصولها لزمن إبداعي وثقافي تلا بعقود وأجيال (ثقافية) الخبرة النصية التراثية، «غير ملزمة بأخذ المعايير القرائية من النظر المأثور، بل هي مطالبة بالأخذ بالتقاليد الناشئة عن تفاعلها مع النصوص المعاصرة، والسعي من ثم إلى قراءة النص التراثي من أفق الانشغال المعرفي والجمالي الحاضر».[27]

وهذا ما أقدم عليه ثلة من الباحثين المرموقين من أمثال سعيد يقطين عبد الفتاح كيليطو وعبد الله إبراهيم وغيرهم، حيث اتجهت عنايتهم إلى منحى محدد من مناحي الثقافة العربية وهو «السرد» بوصفه مظهرا تعبيريا بارزا في الخزانة السردية العربية - الإسلامية عامة، كما تركزت تلك العناية، حول «سردية» ذلك المظهر، بغية استنباط أبنيته الداخلية، فـ«السردية» لا تعنى بالمتون السردية ذاتها، «وإنما بكيفيات ظهور مكوناتها سرديا: أي بالممارسة التي اتخذتها مكونات السرد ضمن البنية السردية».[28]

فالسردية، من هذا المنطلق، هي بحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راوٍ ومروي ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكوّنات، أمكن التأكيد، أن السردية، هي «العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوبا وبناء ودلالة».[29]

فاستغراق بعض الدارسين العرب في مقاربة المقامات من منطلق مظاهر التعبير اللساني والبلاغي فيها، جعلهم لا يولون اهتماما مماثلا يذكر بمظهر آخر، لا يقل شأناً عن تلك، ألا وهو «المظهر السردي» الذي، يشكل إلى جانب النتاج المعرفي والشعري، «الهيكل الكلي للثقافة العربية، بتجلياتها الفكرية والإبداعية».[30]

وعلى رأي سعيد يقطين، فإننا عادة ما نحنط أعمالا بعينها، بوضعنا إياها في خانة معينة، ونرى أن التعاطي معها يخرج عن دائرة اهتمامنا. وبذلك نتصور أن «هذه الكتب للبلاغي، وتلك للفقيه، وهذه للباحث في الشعر، وسواها للمؤرخ أو المفسر...».[31] في حين أن إعادة النظر هاته، تتيح لنا رؤية مغايرة، وتصورا مخالفاً

---

27 شرف الدين ماجدولين: «ترويض الحكاية»، مرجع سابق، ص:33.

28 عبد الله إبراهيم: «السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي»، مرجع سابق، ص:7.

29 المرجع نفسه، ص:9.

30 المرجع نفسه، ص:6.

31 سعيد يقطين: «السرد العربي مفاهيم وتجليات»، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 2006، ص:75.

للمقامة بعد أن حُنِّطت ردحا طويلا في خانة اهتمام البلاغيين بالدرجة الأولى دون الالتفات إلى أنها أعمال سردية واضحة الملامح (مثلا) وهذا ما سنوضحه في ثنايا هذا الكتاب.

ثانيا: سلطة المكون الحكائي في المقامات

بات من المسلم به، أن الحكاية هي مجموعة الأحداث التي يرويها النص السردي. فعادة ما نجد عنصر الحكاية هو القاسم المشترك بين فنون أدبية بعينها: الرواية، والقصة القصيرة، والحكاية الخرافية، وكذلك الملحمة والفيلم السينمائي... إلخ. لهذا السبب، علينا أن نضيف إلى لفظة "مقامة" مكونا هاما آخر لا يقل أهمية عن باقي مكونات المقامة الأخرى وهو مكون "الحكاية"؛ لأن هناك العديد من الشواهد والإشارات والإيحاءات التي تشي بأن المقامي (خصوصا الهمذاني والحريري) يستحضر البعد الحكائي في كثير من مقاماته، وهذا ما لا تخطئه عين المتلقي الفاحصة.

ونظراً لأهمية البعد الحكائي في فن المقامة، يدعونا محمد أنقار إلى ضرورة الربط القوي بين المقامة والحكاية، مؤكداً في هذا الصدد، أن فن المقامة يجب أن يُقرأ على ضوء ارتباط المقامة بالحكي أو ابتعادها عنه،[32] حيث يعترف بأن ريادة الهمذاني في هذا الفن ارتبطت أساساً بطريقته المتميزة في الحكي، قبل أن تكون نتيجة للغايات التعليمية أو المهارات اللغوية، أو تفننه في صياغة موضوعات الكدية. لذلك أضحى فعل "الحكي" مكوناً بارزا في الكتابة المقامية، بكل ما في كلمة مكون من دلالات تركيبية وجمالية.

والحق أن المكون الحكائي يغري بقراءة المقامات والاستماع إليها، مثلما يغري بمعالجتها النقدية. والعكس صحيح أيضاً من حيث إن فتور الحكي أو انعدامه، قد يجعل متعة القراءة أو الاستماع فاترة.

بناء على ما سبق، نجد أن العديد من النقاد لا يترددون في وصف المقامات بكونها عبارة عن قصص وحكايات، ومثال ذلك ما ورد في كتاب "البديع عند الحريري" لمحمد بيلو أحمد أبو بكر: «هذه المقامات الحريرية عبارة عن قصص خيالية من بنات أفكاره ابتدعها وملأها بالحكايات التي نوعها وفرعها ووشاها بالملح، وزينها

---

32 محمد أنقار: «المقامة في درجة الصفر»، مجلة: الكلمة، العدد 53، سبتمبر 2011.

http://www.alkalimah.net/article.aspx?aid=3839

بدرر الفقر الجميلة، وأتى فيها بالمعنى الدقيق للفظ الرقيق»،[33] وهو التصور ذاته الذي يحدده في تعريف أنيس المقدسي للمقامات بكونها «حكايات قصيرة مقرونة بنكتة أدبية أو لغوية».[34]

كما اعتبر عبد الله إبراهيم أن المقامة بزغت باعتبارها نوعاً قصصيا جديدا في تلك الفترة، ذوَّبت فيها كثيرا من كشوفات العصر في مجال السرد، وفي مقدمة ذلك، «اعتمادها على الراوي الجوَّال الذي يلازم بطلاً رحالةً، وبواسطة المُنَاقلة الشفاهية بينهما للوقائع التي عاشاها، يتكون متن المقامة، الذي من ميزاته الأساسية أنه يتضمن حكاية، محبوكة حبكا فنيا متماسكاً».[35]

على ضوء هذه المعطيات وغيرها، كان من اللازم تجاوز وجهة نظر بعض نقادنا القدامى أو الجدد، الذين شددوا على أن الغاية التعليمية هي أم الغايات في أدب المقامات. فهذا كلام مجاف للحقيقة النصية، ذلك أن المقامة يتحقق فيها الجانبان معًا، وعلى أحسن وضع في معظم الحالات، جانب الحكاية، وجانب الزخرف اللفظي كأنهما وجهان لعملة واحدة.

وبعيدا عن الجانب النظري الذي نستشفه من خلال رؤى النقاد الذين لفتوا الانتباه إلى أهمية المكون الحكائي في عالم المقامات، نسوق بعض الاستشهادات المقتطفة من صميم المتن المقامي الذي ارتضيناه منطلقا لهذا الكتاب، والذي يتألف من مقامات كل من بديع الزمان الهمذاني والقاسم بن علي الحريري وجلال الدين السيوطي،[36] وذلك للتدليل على أهمية العنصر الحكائي في فن المقامات، وللتأكيد على أن المقاميين، إنما ألفوا مقاماتهم لا لتعليم الناشئة أساليب البلاغة اللغوية

---

33 محمد بيلو أحمد أبو بكر: «البديع عند الحريري»، منشورات الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، ط:1، رجب – ذو الحجة 1400 هـ ، ص: 294.

34 أنيس المقدسي: «تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي»، دار العلم للملايين، بيروت، ط:6، 1979، ص:362.

35 عبد الله إبراهيم: «السردية العربية ـ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي»، مرجع سابق، ص:182.

36 ـ وجب التنبيه هنا إلى أننا سنعتمد في هذا الكتاب المقامات التالية:

ـ أبو الفضل أحمد بن الحسين، بديع الزمان، الهمذاني: «شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني»، شرح وتقديم محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الثانية (نسخة بدون تاريخ النشر ولا دار الطبع).

ـ القاسم بن علي الحريري: «شرح مقامات الحريري»، تقديم صدقي محمد جميل، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، (ب. ت).

ـ جلال الدين السيوطي: «شرح مقامات جلال الدين السيوطي»، تحقيق سمير محمود الدروبي، الجزء الأول، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط:1، 1409 هـ ـ 1989.

فحسب، بل ليبدعوا فنًّا قصصيًّا مشوقا وأخاذاً، بكل ما يتضمنه فعل القص من سرد، وحوار، ووصف، وحبكة...إلخ.

فعندما يكتب المقامي مقامته، لا يفكر في مركزية المستوى اللغوي والصنعة اللفظية وفنون القول فقط، بل داخل هذه المقامات، مواد حكائية لا تقل أهمية أو قيمة من المخزون اللغوي الصرف.

فلا غرو أن هناك حكايات عديدة في جعبة أبي زيد السروجي في مقامات الحريري، ومن أشهرها قصته (في "المقامة البكرية") مع ناقته التي افتقدها بعد أن نفرت، وظل يبحث عنها حتى وجد منادياً ينادي بناقة ضالة من مواصفات ناقته. غير أن المنادي لم يرغب في تسليم الناقة لصاحبها إلا بوسيط يحكم بينهما في الواقعة إياها، ليقص كل واحد قصته مع الناقة. وفي النهاية يكون الحكم للحكم العدل. يقول أبو زيد في هذا المضمار: «فلمْ أرَ دَواءَ قصّتي. ولا مَساغَ غُصّتي. إلا أنْ آتيَ الحكَمَ. ولوْ لكَمَ. فانْخَرَطْنا إلى شيخ رَكينِ النِّصْبَة. أنيق العصْبَة. يؤنَسُ منهُ سُكونُ الطائر. وأنْ ليسَ بالجائر. فاندَرأتُ أتظلّمُ وأتألّمُ. وصاحبي مُرِمٌّ لا يترَمْرَمُ. حتى إذا نثَلْتُ كنانَتي. وقضَيْتُ من القَصَصِ لُبانَتي» (ص:440-441).

وفي سياق مقامي حكائي آخر("المقامة الرقطاء")، يطلب السروجي من مخاطبه (الحارث بن همام) أن يصيخ السمع لحكايته: «فأصِخْ لقَصَصِ سيرَتي المُمتدّة. وأضِفْها إلى أخْبارِ الفرَجِ بعْدَ الشّدة». (ص:262) ولا يتردد الحارث بن همام في سماع الحكاية، فيشرع السروجي في سرد أطوارها من البداية حتى النهاية: «اعْلَمْ أنّ الدهْرَ العَبوسَ. ألْقاني إلى طوسَ. وأنا يومَئذٍ فَقيرٌ وَقيرٌ. لا فَتيلَ لي ولا نَقيرٌ. فألجأني صفَرُ اليَدَينِ. إلى التطوُّقِ بالدَّينِ. فادّنْتُ لسوءِ الاتّفاقِ. ممّنْ هوَ عَسِرُ الأخْلاقِ». (ص:262)

كما أن المحيطين بأبي زيد، يحاول كل واحد منهم أن يشارك البطل قصصه في الحياة. وفي هذا المضمار، يخاطب أبو زيد أحد الحاضرين في المجلس قائلا: «فتَناجَت الجَماعَةُ فيما يُسْبَرُ به قُلَيْبُهُ. ويُعْمَدُ فيه تقْليبُهُ. فقال أحدُهُمْ: ذَرُوهُ في حصّتي. لأرْميَهُ بحَجَرِ قصّتي. فإنّها عُضْلَةُ العُقَدِ. ومحَكُّ المُنْتَقَدِ». (ص:59)

أما الهمذاني فقصته في "المقامة المضيرية" مع أكلة المضيرة لها طعم خاص، وجديرة بأن ترتقي إلى مستوى الحكاية المشوقة والمثيرة، وقد لخص أطوارها في عبارته الشهيرة: «قصتي معها أطول من مصيبتي فيها، ولو حدثتكم بها لم آمن الوقت وإضاعة الوقت». (ص:123)

ونحن نسوق هذه الأمثلة عن الحضور القوي لفعل الحكي في المقامات، فلكي نضع مفهوم القصة في المقامات في موقعه المناسب، ونُبَوِّئه المكانة التي يستحقها في مقاربة فن المقامات مستقبلاً، حتى وإن كانت الأحداث القصصية منظومة شعراً - لا منثورة سردا - كما في العديد من التحققات النصية الواردة في مقامات الحريري خصوصا.

فكثيرا ما يعتبر الحريري - على لسان أبي زيد - سيرة حياته عبارة عن قصة طويلة، تحكي عن أحواله مع صروف الزمن، من حيث شقاؤه وفقره وغربته، يلخصها في هذه الأبيات:

لكنّ قوْسَ الخُطوب ترْشقُني

بمُصْمياتٍ منْ هاهُنا وهُنا

وخُبْرُ حالي كخُبْرِ حالتِهِ

ضُرّاً وبؤْساً وغُربَةً وضَنى

قد عدَلَ الدهْرُ بينَنا فأنا

نظيرُهُ في الشّقاء وهْوَ أنا

يصل بطل المقامة في النهاية إلى طلب معونة القاضي، ودعوته إلى التعاطف معه قائلاً:

فهَذِهِ قصّتي وقصّتُه

فانْظُرْ إلَيْنا وبينَنا ولَنا. (ص:83)

كما يدعو أبو زيد السروجي في "المقامة المكية" الجماعة كي يتعاطفوا مع قصته، وينظروا في أمره، ويحسنوا إليه:

فانعَطِفوا في قصّتي

وأحسِنوا مُنقلَبي. (ص:143)

كل هذه الشواهد وغيرها، لا تترك مجالا للشك في أنّ الغاية الحكائية حاضرة بقوة في المتن المقامي عامة، وأن جَميعَ العَناصر الحكائية، من سرد، ووصف، وحوار، وحبكة، متوفرة تمامًا في كثير من مقامات الهمذاني والحريري، دون أن ننفي أهمية الأسلوب البديعي الذي يضفي على القصة أبعادا جمالية وتشكيلية كانت مطلوبة زمنئذ، ولا معدى عنها في التأليف بصفة عامة.

ولتجاوز المقاربات التي كانت تركز على المكون اللغوي في فن المقامة؛ فإننا نقترح المقاربة المبنية على أساس الانطلاق من المقامات باعتبارها نصوصاً حكائية، قبل أن تكون نسيجا لغويا فحسب.

ومن أجل بلوغ هذا الهدف، يتحتم علينا استحضار النظرية السردانية (narratologique) في مقاربة النصوص الحكائية بصفة عامة، من منطلق أن فن المقامة ينهض على مجموعة من المكونات الحكائية البانية لصرحه، من هنا ضرورة إيلاء تلك المكونات أهمية تتناسب والدور الذي تضطلع به في اقتصاد المقامة ككل. ذلك أن المهم بالنسبة إلينا هو الكيفية التي تحكى بها المقامات، أي كل التفاصيل والعناصر المكونة للحكاية في المقامات.

ومن أهم هذه المكونات الحكائية البانية للنص المقامي - التي ستكون محور مقاربتنا في هذا الكتاب - نذكر: عتبات المقامات، الأصوات السردية، المكان، البدايات والنهايات. كما سيكون من مهامنا، كذلك، البحث في جماليات هذه المكونات، ووظائفها، ورهاناتها الفنية.

الفصل الأول
عتبات المقامات: البنيات والرهانات الفنية

بات من بديهيات الدرس النقدي المعاصر التسليم بأنه لا وجود لشيء محايد في العمل الأدبي؛ فكل مكون نصي متعلق بنظام جماعي «un logos collectif» مرتبط بالأفكار التي تشيد المشهد الثقافي والأدبي للمرحلة. فمن صفحة الغلاف الأولى التي تحمل العنوان واسم المؤلف والناشر، ووصولاً إلى الصفحة الأخيرة من الغلاف...مروراً بالصفحة الثانية التي تدرج عدد مؤلفات الكاتب، نجد في كل هذه المحطات المحيطة بالنص متواليات رمزية تشكل ملفوظات غنية، وخطابات مصغرة حول الأثر الأدبي.

كما أن النص المحيط (Paratexte) هو، أولا وقبل كل شيء، موضوع«Objet» ، يقدَّم لنا لنراه ولنقرأه، وكذا لنتأمل حساسيته، وجمالياته، وهو مجموعة منظمة من الملفوظات التي لها نسيج خاص ومميز، سواء أكان ملفوظاً كتابياً أم تشكيلياً[37].

وهذا ما يفرض علينا ضرورة إيلاء الأهمية للقيمة الفنية والجمالية لهذه النصوص المحيطة، لما تحوزه من دلالات تخص اقتصاد الكتاب وتلقيه على حد سواء. وهنا نؤكد أن الدرس النقدي المعاصر أصبح يشدد على أن لكل مكون نصي دلالة ما، وقيمة محددة، ووظيفة بنائية دقيقة في نسيج النص الأدبي ككل، يؤديها وفق مبدأ صريح أو ضمني، مساهماً بذلك في خلق تناغم، وترابط، وتكامل بين كل مكونات النص الأدبي.

انطلاقا مما سبق ، سنحاول في هذا المقام التحليلي إلقاء بعض الأضواء الكاشفة على تشكل عتبتين هامتين في فن المقامة وهما: العنوان، والتعيين الجنسي حتى يتسنى لنا، بعد ذلك، التوقف عند الرهانات والوظائف المتعددة لهاتين العتبتين، وبعدها ننتقل إلى تحليل أثر هاتين العتبتين في عملية التلقي بصفة عامة.

أولا: الصوغ العنواني في المقامات

من المعروف، أن قيمة العنوان في علاقته بالنص الأدبي غير المستكشف، شبيه بقيمة الكلمة فيما تريد تعيينه: فهو علامة نصية، تسعى إلى الكشف عن ملامح المجهول المنتظر(النص). فالعنوان المشرف (المشرق) على النص يعين نوعاً أدبيا محددا هو المقامات، أي أنه يومئ إلى «مجموعة من النصوص لها خصائص مشتركة، خصائص يعد النص بالالتزام بها».[38]

---

37 يراجع كتابنا في هذا المجال وهو بعنوان: «عتبات الكتابة في الرواية العربية»، دار الحوار العربي، اللاذقية/ سوريا، ط:1، 2009.

38 عبد الفتاح كيليطو:» الغائب، دراسة في مقامة الحريري»، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط:1، 1987 ،

وبتفحص ورود لفظة "العنوان" في مقامات الحريري، نجدها تدل على العلامة (العنوان = العلامة). فقد وصف الحريري في "المقامة الفرضية"، على لسان الحارث بن همام، مخاطبه الذي تدل هيئته على علوِّ شأنه، وبديع بيانه قائلا: «فلما دلَّ شُعاعه على شمسه، ونَمَّ عنوانه بسرِّ طِرْسه، علمت أن مسامرته غنمٌ، ومسامرته نُعَمٌ، ففتحت الباب بابتسام، وقلت ادخلوها بسلام»(ص:149).

وفي مقامة أخرى، نجد أن علامة السخاء والكرم هو أن يطوف المضيف بالبخور بعد الانتهاء من الأكل والشرب في "المقامة النصيبية": «وإذا نزَعَ القوْمُ عنِ المِراسِ. وصافَحوا أبا إياس. فأطفْ عليْهِمْ أبا السَّرْوِ. فإنّهُ عُنْوانُ السّرْوِ» (ص:203).

كما توحي لفظةً "عنوان" في المقامة "المقامة الطيبية" إلى العلامة: «أيجوزُ أن يكونَ الحاكمُ ظالماً؟ قال: نعمْ إذا كان عالماً. قال: أيُستَقْضى منْ ليستْ لهُ بَصيرةٌ؟ قال: نعمْ إذا حسُنَتْ منهُ السّيرَةُ. قال: فإنْ تعرّى منَ العَقْلِ؟ قال: ذاكَ عُنوانُ الفضْلِ». (ص:334)

وفي مقام نصي آخر، يخاطب أبو زيد الجماعة واعظاً في "المقامة الحرامية": «أما تعْلَمونَ أنّ لَبوسَ الصّدقِ أبْهى الملابسِ الفاخرة. وأنّ فُضوحَ الدُنيا أهوَنُ منْ فُضوحِ الآخرَةِ؟ وأنّ الدّينَ إمْحاضُ النّصيحَةِ. والإرْشادَ عُنوانُ العَقيدَةِ الصّحيحةِ؟ وأنّ المُستَشارَ مُؤتَمَنٌ». (ص:502) وحين يسأله ابنه في "المقامة الساسانية": من أين تؤكل الكتف؟ يجيبه أبو زيد: «إيّاكَ والكسلَ فإنهُ عُنوانُ النّحوسِ». (ص:519)

غير أن الراوي يقع في لبس من أمره، حينما يستدعى إلى مأدبة يعرف مسبقا أن صاحبها من أثرياء القوم. لكن حينما يلج باب البيت الكبير يصاب بالدهشة؛ لأن ظاهر مطلع الدار لا يعكس حقيقة جمالياتها ووجاهة صاحبها: «فلمّا نزلْنا عنْ صهَواتِ الخُيولِ. وقدّمنا الأقْدامَ للدّخولِ. رأيتُ دهْليزَها مُجَلّلاً بأطْمارٍ مُخرّقة. ومُكلّلاً بمخارِفَ معلّقَة. وهناكَ شخصٌ على قَطيفَةٍ. فوقَ دَكّةٍ لَطيفَةٍ. فرابنَي عُنوانُ الصّحيفةِ. ومرْأى هذهِ الطّريفَةِ»(ص:304). فمدخل الدار في هذه المقامة("المقامة الصورية")لا تشهد لصاحبها بالثراء، لكن حينما يلج الضيوف الدار سيكتشفون مدى غنى وثراء ووجاهة صاحبها.

وعليه، فإن موقع العنوان في النص هو الذي قد ينأى به أحيانا من تمثل دوره الحقيقي، بصفته مجرد نصٍّ ثانوي أو ملحق بالنص/العمدة، وهذا ما جعل الآثار

ص:27.

الأدبية الشهيرة تأخذ جزءاً من قيمتها الأدبية والاعتبارية، من خلال عينة عناوينها. وهذا ما يؤكده الهمذاني في "المقامة الخلفية"، حين يعقد الراوي مقارنة بين أخلاق السيد وأخلاق المسود، يخلص من هذه المقارنة إلى أنه إذا حسنت أخلاق السيد، حسنت أخلاق المسود: «والمرء من غلمانه، كالكتاب من عنوانه»[39]

غير أن طبيعة العنوان الرئيس في كتب المقامات مزدوج الوظيفة، فهو يحيل على جنس أدبي معروف في تاريخ الأدب العربي وهو فن المقامة من جهة، ويسمي هذا الكتاب ويعينه وينسبه لمؤلفه من جهة ثانية (مقامات بديع الزمان الهمداني/ مقامات الحريري/ مقامات جلال الدين السيوطي) من جهة ثانية.

غير أن هذا العنوان الرئيس("مقامات")، عادة ما تتفرع عنه مجموعة من العناوين الداخلية، التي تعطي لكل مقامة اسماً يميزها عن غيرها من المقامات الأخرى للمؤلف نفسه.

ويمكن تحديد مجموع الفئات التركيبية والدلالية المهيمنة في صوغ العناوين الداخلية للمقامات على النحو التالي:

1. على المستوى التركيبي

أ. عناوين داخلية ذوات بنية تركيبية قارة (اسم + منسوب)؛ ومثال ذلك: "المقامة القريضية" للهمذاني و"المقامة الإسكندرية" للحريري...إلخ. هذه البنية التركيبية تهيمن على الصوغ العنواني في مقامات الهمذاني والحريري من البداية حتى النهاية، فيما وظف السيوطي مثل هذه العناوين (اسم + منسوب) مرات قليلة في مقاماته (مقارنة مع الهمذاني والحريري)، وبالضبط في المقامات التالية: *"المقامة السيوطية"، "المقامة البحرية"، "المقامة الجيزية"، "المقامة المصرية"*.

ب. عناوين داخلية مسجوعة: اشتهر بنظير هذه العناوين السيوطي، ومثال ذلك: "قمع المعارض في نصرة ابن الفارض"، "مقامة تسمى بالفتاش على القشاش"، "مقامة الكاوي في تاريخ السخاوي"، "المقامة الكلاحية في الأسئلة الناجية"، "مقامة

---

39 هذا التفسير هو ضد الذي يقوله بعض الناس: «إذا حسنت أخلاق السيد ساءت أخلاق المسود»، وللعباس بن الأحنف في التشبيه بالكتاب ودلاله العنوان عليه:

لا جزى الله دمع عيني خيرا ... وجزى الله كل خير لساني

كنتُ مثل الكتاب أخفاهُ طَيٌّ ... فاستدلوا عليه بالعنوان. (ص:302)

تسمى الدوران الفلكي على ابن الكركي".

وهنا نتساءل عن سبب التزام السيوطي، في بعض مقاماته، العناوين المسجوعة؟ من خلال تأملنا الدقيق في عناوين مقامات السيوطي، بدا لنا أنه كان أكثر انشغالا بجماليات صوغ عناوينه الداخلية، بحيث ينبغي أن يكون العنوان جذاباً وله وقع وأثر في نفسية المتلقي.

ومن المعلوم أن السجع من المحسنات اللفظية المعروفة في علم البديع، فوجوده في العنوان يجذب له الأنظار، من هنا يحبب الاستفادة منه، خصوصا وأن هذه العناوين المسجوعة باتت في تلك المرحلة، تشكل ظاهرة ملحوظة في المشهد الثقافي السائد بقوة.

فقد كان العنوان المسجوع من أبرز مواطن الجمال في عناوين المؤلَّفات زمنئذ، حيث ينقسم فيه العنوان إلى جزأين، يتشابه آخرهما فيعطيان لدى النطق جرسًا موسيقيا محببًا، من هنا كان العنوان عند السيوطي حمَّال صور جماليَّة متكثرة، وحقول دلالية متعددة: طبيعية، ومعرفية، ودينية.

كلها عناوين - من وجهة نظرنا - توحي بتعدد مجالات موضوعات البحث في مقامات السيوطي التي تميل إلى المنحى الأكاديمي، كما يغلب عليها. أحيانا. طابع الجفاف والتقريرية. من هنا نلحظ أن هناك تنوعا وغنى في عناوين السيوطي، بينما ترسخت بنية تركيبية واحدة وتكررت في صوغ العنوان لدى الهمذاني والحريري.

2 - على المستوى الدلالي

عادة ما تشير عناوين الهمذاني والحريري إلى الفضاء السردي. فعلى سبيل المثال: يظهر أبو الفتح الإسكندري في شكل أديب شحاذ، يخلب الجماهير ببيانه العذب، ويحتاج بهذا البيان على استخراج الدراهم من جيوبهم. وهو يتراءى بهذه الصورة في بلدان مختلفة، ولعل هذا ما دفع كتاب المقامات إلى أن يسموا المقامات بأسماء البلدان.

أ- عناوين داخلية تحيل على الأمكنة

تهيمن العناوين المكانية على أغلب مقامات الهمذاني، ومثال ذلك: "المقامة الموصلية"، "المقامة العراقية"، "المقامة الرصافية"، "المقامة الشيرازية"، "المقامة الحلوانية"، "المقامة الأرمينية"، "المقامة النيسابورية"...وهكذا دواليك.

كما أن عينة العناوين المكانية كان لها حضور قوي في مقامات الحريري كذلك، ومثال ذلك: "المقامة الإسكندرية"، "المقامة البصرية"، "المقامة البغدادية"، "المقامة الدمشقية"، "المقامة الدمياطية"...الخ.

فيما كان السيوطي مقلاً في إيراد العناوين الداخلية المتعلقة بالمكان، حيث يصل عددها إلى أربع مما مجموعه ثماني وعشرين مقامة: ("المقامة السيوطية"، "المقامة البحرية"، "مقامة في وصف روضة مصر"، "المقامة الجيزية"، "المقامة المصرية").

وقد يحدث أن يترك الهمذاني أسماء تحيل على المكان، ويسمي المقامة باسم الحيوان الذي يصفه كـ"المقامة الأسدية"، أو باسم الأكلة كـ"المقامة المضيرية" (نسبة إلى أكلة المضيرة)، وأحيانا، يسميها باسم الموضوع الذي يعرض له كـ"المقامة الوعظية"؛ لأنها تدور حول موضوع الوعظ والإرشاد، و"المقامة القريضية" التي تدور حول القريض والشعر، و"المقامة الإبليسية" التي تتصل بإبليس، و"المقامة الملوكية"؛ لأنها تتصل بملك هو خلف بن أحمد.

وكذلك الأمر مع الحريري الذي اختار بعض عناوينه الداخلية غير المكانية، ومثال ذلك: "المقامة الدينارية"(قطعة نقدية)، "المقامة الوبرية"(أهل البدو)، "المقامة الشتوية" (فاكهة الشتاء)، "المقامة الرقطاء" (وصف حروف كتابة رسالة)...الخ.

ب. فاعلية العنوان الداخلي المرجعي

لا بد من التشديد على تلك العلاقة المباشرة بين العنوان وموضوع المقامة. فعنوان المقامة يحيل على موضوع المقامة (المقامة الجاحظية مثلا) أو على المكان (وهذا هو السائد في كل المقامات تقريبا). ذلك أن المرجعية المكانية التي تعتمد عليها عناوين المقامات تساعد على تحديد ملامح البطل الذي من شأنه الوجود في هذه الأمكنة، كما يساعد كثيراً على «توقع موضوع الحكاية في كل مقامة، وهذا كله ساعد على شد انتباه السامع وزيادة شوقه لسماع حكاية البطل».[40]

من هذا المنطلق، يتضح لنا أن وظيفة العنوان الداخلي في المقامات تعيينية بالأساس، إذ يغدو جزءاً مصغراً ومرآة للنص الأشمل. فالاختيار النمطي للعنوان المرجعي يحدِّد، منذ الوهلة الأولى، مكان الحدث، وهذه خاصية نوعية مميزة في

---

40 عبد الله محمد الغزالي: «البناء السردي في مقامات جلال الدين السيوطي»، المجلة العربية للعلوم الإنسانية (الكويت)، العدد 69، شتاء 2000، السنة 18، ص:174 .

أغلب مقامات الهمذاني والحريري؛ ما دامت أغلب المقامات تحمل اسم مدينة من المدن.

على هذا النحو، يغدو تلقي المقامة، بمثابة اختبار لمجمل ما هو متوقع في أفق انتظار القارئ، تحقيقا لطبيعة التعالق والتفاعل ما بين النص والعنوان بشقيه: الرئيس والداخلي. ففي قراءة مقامات الهمذاني والحريري، سيكتشف القارئ حقيقة توقعاته، ومدى العلاقة الوطيدة بين العنوان وفضاء النص الحكائي.

وهنا يواجه التلقي، النسق الرمزي الذي لم تكن استراتيجية العنوان سوى تمهيد له، إذ تبدو استراتيجية "العَنْوَنَة" في مقامات الهمذاني والحريري بصفة عامة، كما لو أنها تحول التلقي - في مرحلة أولى - من أفق التمركز حول الشخصية إلى التمركز حول الفضاء بصفة عامة، إذ تستبق تلك المقامات المكان، الذي سيعتبر، بدوره، مسرحا للأحداث قبل وقوعها.

وتمتد ظلال المكان من العناوين الداخلية لتطول «بداية» «Incipit» المقامات أيضاً. فتبئير عنصر المكان في مثل هذه البدايات النصية، معناه خلق نقطة فضائية مضاعفة (في العنوان والبداية على حد سواء)، تشتغل مرجعا للأحداث، وينتج عن هذا الإجراء - على مستوى التلقي - العمل على خلق «وهم مرجعي».[41] وعليه، فإن الانشغال المحموم بالبعد المرجعي شكّل إحدى أهم مميزات عناوين مقامات الهمذاني والحريري على وجه العموم.

غير أن هذا الاهتمام المبالغ فيه من لدن الهمذاني والحريري بالعناوين المكانية، ساهم - في نظرنا - في ازدراء فنية العنوان الداخلي، وفقّر جماليات تكوينه الخاص، عكس بعض العناوين الداخلية المسجوعة أو الطويلة أو الملغزة التي ابتدعها السيوطي على غير ما جرت عليه العادة.

فالجديد الذي حملته عناوين مقامات السيوطي، هو تجاوزه لتلك الوظائف التقليدية التي درج الهمذاني والحريري على التقيد بها (كالتعيين، والتسمية، والوصف، والاختصار)، ذلك أن انفتاح السيوطي على عينة جديدة من العناوين الداخلية الموحية، سيفتح آفاقاً إبداعية مغايرة لما كان سائداً، وبموجب هذه الرؤية المغايرة، غدا العنوان الداخلي يتراوح بين التعيين والإخفاء، تراوحه بين النثري والشعري، بين الطول والإيجاز...الخ.

---

41 Henri Mitterrand :» le discours du roman» ، P.U.F. Paris، 1980، p: 6.

فغالبية العناوين في مقامات السيوطي، تمتلك من الكثافة الدلالية ما يحيلها إلى عناوين داخلية مضللة في المقام الأول. وهذا ما يشي به عنوان "المقامة اللؤلؤية"، إذ لا وجود في المقامة لما يشير إلى اللؤلؤ، وما يدور في فلكه من حجر كريم. وكل ما في الأمر أن الموضوع الأساس في هذه المقامة هو "الاعتذار عن ترك الإفتاء في التدريس". الأمر نفسه ينسحب على عنوان "المقامة الزمردية"، فالعنوان يحيل إلى عالم الأحجار الكريمة في ظاهره، في الوقت الذي يخصص فيه المؤلف مقامته - من البداية حتى النهاية - لموضوع الخضراوات، وما فيها من منافع وفوائد، كما لا نعدم بعض العناوين الملغزة والإشكالية، المليئة بالمعاني، والمثقلة بالإيحاءات، ومثال ذلك ما ورد في "مقامة الرياحين" التي يعتبرها الكثيرون نقدا سياسيا مبطنا للحاكم.

ففي هذه المقامة الملغزة، يلفي القارئ نفسه أمام مناظرة بين الرياحين التي اجتمعت لاختيار من هو أحق أن يتولى الملك منها، من هنا نستطيع القول: «إن السيوطي رمز بهذه الرياحين المتنازعة إلى أمراء المماليك الذي كان الصراع بينهم شديدا على الحكم، وقصد بالرجل العالم المتبحر الذي حكم بينهم نفسه، أما الفاغية التي رأى السيوطي أنها الوحيدة المستحقة للحكم فهي رمز للخليفة العباسي».[42]

نخلص في الأخير، إلى أن العنوان الداخلي لدى كل من الهمذاني والحريري يوجه قراءة النص منذ البداية بصفة عامة؛ فهو من جهة يوجه انتباه القارئ نحو الموضوع الرئيس(وعادة ما يكون المكان)، ومن جهة ثانية يخلق توقعات وانتظارات، يتم تصديقها أو تكذيبها من خلال القراءة الكلية للعمل الأدبي.

أما العناوين الداخلية في كتاب السيوطي، فلا تحتفظ دائما بعلاقات ودية مع النص الذي تعينه وتسميه. فقد يحصل أن ينقلب النص إلى ما يتعارض مع فحوى العنوان. هذه المعارضة تتحقق بالانزياح عن العنوان المباشر، وانتخاب عناوين داخلية فيها كثافة رمزية أكثر مما هي عناوين تقريرية، وتعيينية.

ثانيا: المقامة باعتبارها نوعا أدبيا عربياً أصيلا

إن أية قراءة للنص الأدبي لا بد أن تأخذ بعين الاعتبار أن الأثر الأدبي - أولا وقبل كل شيء - ينتمي إلى جنس أدبي، وبنية منظمة، وقواعد اشتغال.[43] وهذا الأمر هو

42 تراجع مقدمة سمير محمود الدروبي: «شرح مقامات جلال الدين السيوطي»، مرجع سابق، ص:67.

43 يميز سعيد يقطين بين الجنس والنوع في الثقافة العربية؛ فالجنس الأدبي يرتبط - مثلا - بثنائية الشعر والسرد، وإلى جانب السرد هناك مجموعة من الأنواع الأدبية التي تندرج في نطاقه، ومنها المقامة والسيرة الشعبية والخبر

إقرار بأن الأدب ليس ركاماً من النصوص المفردة، بل هو (أي الأدب) مجموع ما بينها من علاقات. فليس بالإمكان أن نتصور «نصا أدبيا من خارج أفق أجناسي يحيط به، ويقدم له مجموعة من الأعراف والتقاليد الأدبية قد يتقيد بها إن كثيرا أو قليلاً، ولكنه لا بد في كلتا الحالتين أن يعقد معها صلة ما. فلم يوجد أدب ما دون أجناس»[44].

ويتحدد الجنس الأدبي عادة بكون اجتماع خصوصيات أدبية متعددة، متفق على أهميتها للأعمال التي تندرج في إطاره. وذلك ما نجده متحققا في فن المقامة، باعتبارها نوعا أدبياً مميزا في الثقافة العربية.

هناك، إذاً، مجموعة متعددة من القرائن المتعلقة بخطاب العتبات التي يمكننا التعرف من خلالها على طبيعة الأثر المقروء، فبالإضافة إلى اسم المؤلف وعتبة «العنوان» نشير إلى عتبة «التعيين الجنسي»(désignation générique). فباستدعاء كُتَّاب المقامات لفظة «مقامة» على واجهة أغلفة كتبهم، تغدو هذه العتبة بمثابة دال له ارتباط بكل ما يسبق النص، أو يمهد له، أو يحيط به.

وبالعودة إلى التحديد اللفظي والدلالي للمقامة،[45] يمكن القول: إنها جاءت على وزن "مَفْعَلَة" وهي من القيام. يُقال "مَقامٌ" و"مقامةٌ" كمكان ومكانة، وهما في الأصل اسمان لموضع القيام.

إلا أن النقاد والباحثين توسعوا في تحديد مدلول لفظة "مقامة"، واستعملوها مرادفة للمجلس. وهذا ما يبرزه محمد محيي الدين عبد الحميد - أحد أبرز شُرَّاح مقامات الهمذاني - معتبرا أن المقامة في أصل اللغة: المجلس الذي يجتمع فيه الناس، كما استعملها الأدباء في الخطبة أو العِظَة، وكأنهم أرادوا أن الشأن في هذين إلقاؤهما في الأندية والمحافل، ثم خصوها بالقصص التي يتحدثون بها على ألسنة قوم، يسمونهم رواة - إن حقيقة أو خيالا - ويجيئون فيها بالأغراض المختلفة.[46]

وأدب النادرة...

يراجع كتاب سعيد يقطين: «السرد العربي مفاهيم وتجليات»، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 2006.

44 . «معجم السرديات»، تأليف: مجموعة من المؤلفين، إشراف: محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، ط:1، 2010، ص: 130.

45 . يعرف كارل بروكلمان المقامة بأنها: «جنس أدبي عربي صريح يترجم عادة بـ (Séance)، ولكن ذلك ليس سوى تقريب للمعنى، ولا يعبر بالضبط عمَّا في هذه التسمية من تشعب».

46 أنظر كارل بروكلمان: «فصل المقامة من دائرة المعارف الإسلامية»، مرجع سابق، ص:43.

. أنظر حاشية كتاب أبي الفضل أحمد بن الحسين، بديع الزمان، الهمذاني: «شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني»،

أما محمود سمير الدروبي ـ محقق مقامات جلال الدين السيوطي ـ فوقف على أن أهم العناصر المكونة للمقامة، هي على النحو التالي:

ـ مجلس أو محفل.

ـ سادة من الرجال.

ـ عظة أو خطبة تُقال بين يدي أميرٍ.

ـ أحدوثة من الكلام.[47]

ومن أجل إعطاء تعريف تقريبي لفن المقامة، يقترح علينا محمد السولامي اعتبار المقامة نمطا تعبيريا نثريا «ينهض أساسا على شخصية الراوي وشخصية البطل الجوَّال المغامر، يُنْجَز [هذا النمط التعبيري] بصيغ لفظية جاهزة وأساليب بلاغية عديدة أبرزها السجع، ويعتمد على أحداث قلما تتميز بدرامية كتلك التي تسود عادة باقي فنون القصّ».[48] وبخصوص محتواها، فهي تبدو «مجموعة متشعبة تستعمل فيها أجناس متعددة مثل: الوعظ والوصف والشعر بأشكاله المختلفة والرسالة وأخبار الرحلات والحوار والمناظرة إلى غير ذلك، مما خول لتابعي الهمذاني حرية كبيرة في اختيار مواضيعهم».[49]

كما أن التعيين الجنسي ("مقامة") يؤشر ضمنياً إلى عناصر بنيوية ثابتة، تدخل في بنائية المقامة (جملة الافتتاح السردي والراوي والبطل والزمان والمكان والحكاية ولحظة التعرف...إلخ). وتعمل هذه العناصر متضافرة من أجل تحقيق نص المقامة، كما هو معروف ومألوف في مملكة الأجناس الأدبية العربية. ذلك أن «كلمة «مقامة» تفتح أفق انتظار قراءة، يختلف عن الأفق الذي تفتحه، مثلا، كلمة «قصيدة» أو كلمة «رسالة»».[50] أما عبد الملك مرتاض، فيعرفها بأنها جنس أدبيّ «يتخذ من الشكل السرديّ نسجا له، ومن الشخصيات المكررة الوجوه والمختلفة الأدوار والظريفة الطباع أساسا له».[51]

فمن الواضح أن فن المقامة ـ باعتباره نوعاً أدبيا متميزا في تاريخ أدبنا العربي ـ

شرح وتقديم محمد محي الدين عبد الحميد، مرجع سابق، ص:10.

47 سمير محمود الدروبي في مقدمة كتاب: «شرح مقامات جلال الدين السيوطي»، مرجع سابق، ص:40.

48 محمد السولامي: «فن المقامة بالمغرب في العصر العلوي»، منشورات عكاظ، الرباط، ط1، 1992، ص:21.

49 كارل بروكلمان: «فصل المقامة من دائرة المعارف الإسلامية»، مرجع سابق،ص:46.

50 عبد الفتاح كيليطو:» الغائب، دراسة في مقامة الحريري»، مرجع سابق، ص:27.

51 عبد الملك مرتاض:»مقامات السيوطي»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996، ص13.

أثيرت حوله العديد من التساؤلات بخصوص طبيعة تشكله الأدبي، وكذا الخصائص التي جعلته مقامة.[52]

وفي هذا الصدد، وجب علينا أن نعيد طرح سؤال وسمها بهذه التسمية "مقامة". والسبب الذي حَدا بالمقاميين إلى عدم استخدام مصطلح حكاية أو قصة أو حديث أو خبر أو مقالة...وما إلى ذلك، لا سيما أن هذه المصطلحات كانت مشاعة زمنئذ، ونجدها حاضرة بطريقة غير مباشرة في مجموعة من النصوص الأدبية.

وهنا نذكر القارئ الكريم، أنه تتعدد الصور التي تظهر فيها المقامات وتتنوع، فلإظهار براعته وتفوقه أو لإبداء رأيه في قضية ما، أو لاتخاذه ستارا للتعبير عن نزعاته الظاهرة أو المكبوتة، أو للدلالة على مكانته، يتخذ النص المقامي «صورة الحكاية أو المأدبة أو المقالة أو العظة...».[53]

وهذا التعريف يسمح لنا بالحديث عن المقامات، باعتبارها فنا أدبيا مفردا بصيغة الجمع، الأمر الذي أعطى في نظرنا لهذا الفن الأصيل، طابع التجدد والتغير والتطور، من خلال الكاتب الواحد نفسه، ومقامات كتاب مختلفين في العصر ذاته، أو مع اختلاف العصور الأدبية بصفة عامة.

وأحسب أنه من المجازفة وصف المقامات بأنها «أوضح الأعمال الأدبية وأكثرها تحديدا وتميزا بين أنواع الكتابة في العصر الوسيط»،[54] إلا إذا كان هذا الوصف يحيل على مقامات بديع الزمان الهمذاني وحدها، فحينئذ يمكن عدها «بدعة أدبية تكاد تكون من فرط تميزها عن أنماط الكتابة المعهودة تكون ناجمة عن غير أصل»[55]

فالأمر يبدو أكثر عسرا حينما يتعلق الأمر بمقاربة فن المقامة في علاقته بأجناس وأنواع أدبية أخرى، ذلك أنه «ليس جنسا بسيطا يمكن الدخول إلى عالمه بسهولة، كما أنه ليس له نظير في آداب الشعوب الأخرى حتى يُفاد من الطرق الاقتحامية التي يسلكونها».[56]

---

52 لن نعتمد أغلب نصوص السيوطي؛ لسبب بسيط هو أن أغلبها لا يتضمن إسناداً للقول يتسم بحد أدنى من التخييل. لذلك يغدو معيار الإسناد الحكائي للخطاب غير منطبق على كثير من نصوص السيوطي، الذي تعمد أن يتجاوز التخييل والكدية والتعرف والإسناد، ويكتب مقامة من طينة أخرى، قد نسميها مع كيليطو نفسه «نوعاً فرّعاً»، ولكن ليس لأنها تتضمن إسناداً خيالياً بل لأنها في وعي صاحبها تنويع آخر من تنويعات جنس المقامات في كلّيته. يراجع محمد أنقار في مقالته الهامة بعنوان: «المقامة في درجة الصفر »، مرجع سابق.

53 سمير محمود الدروبي في مقدمة كتاب: «شرح مقامات جلال الدين السيوطي»، مرجع سابق، ص. ص:42. 43.

54 فدوى مالطي دوجلاس: « بناء النص التراثي»، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د.ت، ص:95.

55 حمادي صمود: « الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة»، الدار التونسية للنشر 1988، ص:11.

56 خالد محمد الجديع: «المنامات الأيوبية: روافد التلقي. الرؤية الفكرية. البنية السردية»، «المجلة الأردنية في اللغة

من هنا سنحاول معرفة كيفية تشكل هذا النوع الأدبي (أي فن المقامة)، واستكناه أوجه الاتفاق والاختلاف مع أجناس وأنواع أدبية قديمة وحديثة، بغية تحقيق هدف أبعد هو معرفة الثابت والمتحول في البناء الفني لهذا النوع الأدبي الأصيل.

1 . بين فن المقامة والقصة

لا بد من إعادة طرح الأسئلة التي أرقت بعض النقاد، وهم بصدد الإدلاء بدلوهم في علاقة المقامة بالقصة، فإلى أي حد تلتقي القصة بالمقامة؟ وإلى أي حد تفترقان الواحدة عن الأخرى؟ وهل يصح أن نحشر المقامة في باب القصة؟

أكيد أن المقامة تشترك في بعض خصائصها مع القصة.[57] ومرجع هذا الرأي أن المقامة حكاية قصيرة، فيها رواية وبطل ومكان وزمان وأحداث تدور. فقد ذهب زكي مبارك إلى أن المقامات «هي القصص القصيرة التي يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية أو فلسفية أو خطرة وجدانية، أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون».[58] كما اعتبر يوسف نور عوض أن المقامة: «قصة قصيرة، تشتمل على حبكة شاملة ذات موضوع، وأبطالها لا يخرجون عن الإطار الذي رسمه لهم المؤلف في واقعهم الدرامي، وهذا يتوافق توافقا تاما مع مفهومنا للحركة الدرامية، وذلك بالطبع لا ينفي وجود بعض الاختلاف عن فن القصة القصيرة».[59]

أما مظاهر هذا الاختلاف، فيوجزها يوسف نور عوض فيما يلي:

- يحتاج الكاتب في فن القصة إلى تطوير أحداثه وشخصياته، حتى تقدم صورة واقعية للموضوع الذي تعبر عنه، وهو أمر لا نجده في المقامة.
- لا يحتاج المقامي إلى تنمية شخصية البطل بصورة خاصة، ذلك أن القارئ يقبل على القراءة، وهو على علم مسبق بالشخصية وبأبعادها.
- على الرغم من الاختلاف في المواقف والأحداث في المقامات الهمذانية، فقد ظلت

العربية وآدابها»، (جامعة مؤتة/الأردن)، المجلد 3 العدد 3 تموز 2007، ص:18.

57 ليس هذا مجال مناقشة علاقة العرب بالفنون التالية: المسرح والقصة والرواية، فهذه ليست إستراتيجيتنا في هذا البحث، فهناك الكثير من الأبحاث التي خاضت في هذا الموضوع.

58 زكي مبارك :»النثر الفني في القرن الرابع»، الجزء الأول، مطبعة السعادة الكبرى (مصر)، الطبعة الثانية، (ب.ت)، ص.ص:197 ـ 198.

59 يوسف نور عوض: «فن المقامات بين المشرق والمغرب»، دار القلم، بيروت ـ لبنان، ط1، 1979، ص:56.

بأسرها ترتبط بخيط واحد هو المأساة التي يمثلها أبو الفتح الإسكندري على سبيل التمثيل لا الحصر.[60]

غير أن هناك رأيا مخالفا للرأي السابق. فقد ذهب الناقد موسى سليمان إلى أن المقامات «ليست قصصا بالمعنى الفني المفهوم من القصة، ذلك أن حوادث القصة تجري بطريقة بارزة، واضحة، تفرض نفسها على القارئ فرضا مما لا تجد له أثرا في المقامات».[61] فالمفاجآت في المقامات بسيطة وعادية إن وجدت، والحبكة القصصية أثرها ضعيف؛ لأن الحادثة يسيطر عليها عنصر السرد، وليس فيها تشابك ولا تعقيد.

من هنا نستنتج مع موسى سليمان أن المقامة ليست قصة بالمعنى المعروف، وأن أصحاب المقامات لم يرموا إلى تأليف القصة، ولم يسموا هذه المقامات حكايات، وإن استعانوا بالأسلوب القصصي في سردها، وكل ما أرادوه هو «كتابة هذه الأحاديث الأدبية اللغوية بأسلوب قصصي يقصد به إلى التشويق والترغيب».[62]

وتأسيسا على ما سبق، يشدد موسى سليمان على أن مثل هذه المقومات معدومة في المقامات أو تكاد تكون معدومة. من هنا لا يحق لنا أن ندعي أن المقامات حكايات فنية كسائر الحكايات التي وصلتنا عن العرب، والسبب بسيط وهو أن «الأقدمين لم يسبق أن عدُّوا المقامات قصة بالمعنى الفني المعطى للقصة. لقد حسبوها مقامات وكفى ! هي فن أدبي عربي جديد همُّ صاحبه الأول والأخير هذه البراعة اللغوية، وهذا الأسلوب المنمق، وهذا الزخرف في الإنشاء».[63]

كما أن شوقي ضيف اعتبر أن السبب الذي حال دون أن يسمي بديع الزمان المقامة قصة ولا حتى حكاية هو أن المقامة أريد بها التعليم منذ أول الأمر، «فهي ليست أكثر من حديث قصير، وكل ما في الأمر أن بديع الزمان حاول أن يجعله مشوقا فأجراه في شكل قصصي».[64]

وهذا التفسير من لدن شوقي ضيف، يؤكد أن المقامة ليست قصة، وإنما هي حديث أدبي بليغ، وهي أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة، «فليس فيها من القصة إلا ظاهر فقط، أما في حقيقتها، فحيلة يُطْرِفنا بها بديع الزمان وغيره لنطلع من جهة على

---

60 المرجع نفسه، ص:56

61 موسى سليمان: «الأدب القصصي عند العرب»، مرجع سابق، ص:211.

62 المرجع نفسه، ص:212.

63 المرجع نفسه، ص: 239.

64 شوقي ضيف: «المقامة»، دار المعارف بمصر، ط :3، 1973، ص:8.

حادثة معينة، ومن جهة ثانية على أساليب أنيقة وممتازة».[65]

غير أن الباحث عبد الملك مرتاض اتخذ موقفاً وسطاً بين الموقفين السابقين، معتبراً أن التعصب للمقامة إلى حد اعتبارها قصة فنية هو ظلم للقصة وللمقامة معاً. وأن المقامة ليست إلا «جنساً أدبياً يتخذ الشكل السردي نسيجاً له، ومن الشخصيات المكررة الوجوه والمختلفة الأدوار، والطريفة الطباع أساساً له».[66]

ولا يسعنا إلى إلا أن نتفق مع وجهة نظر عبد الملك مرتاض في هذا الموضوع، حيث يؤكد أن المقامة لا ترقى إلى مستوى القصة الفنية بمفهومها الحديث، على الرغم من توافرها على الزمان والمكان والحدث والحبكة السردية التي تبدو ضعيفة تارةً وغائبة تارةً أخرى. وحتى لو كنا نفترض وجود حبكة قصصية ما في المقامات؛ فإن هذه الحبكة سريعاً ما تضعف، وتفقد تأثيرها لخوض المؤلف كثيراً في الوعظ المباشر والاستغراق في الوصف.

2. بين فن المقامة والمقالة

هناك تمايز ظاهر بين مقامات الهمذاني والحريري من جهة، ومقامات السيوطي من جهة أخرى.[67] وهذا التمايز يرتد في الأصل إلى درجة اقتراب المقامة من عوالم المحكي وابتعادها عنها نحو أنواع أدبية أخرى.

فهل كان نظام المقامات - كما رأيناه مع الهمذاني والحريري - هذا حاضرا عند السيوطي، مما يجعلنا نطمئن إلى تعريف جامع مانع لفن المقامة أم أن السيوطي خرق هذا النظام وانزاح عن ثوابت المقامة التي أصَّل أركانها بديع الزمان وثبتها وطورها الحريري، وأضاف إليها السيوطي لاحقا ما جعل هذا الفن متحولا؟

إذا كان الهمذاني قد رسخ مجموعة من القواعد الأدبية التي سار عليها غيره، ومن أهمها التركيز على الحكاية كوسيط ما بين الكاتب والقارئ في عملية التلقي؛ فإن السيوطي لم يسر على منوال الهمذاني في هذا المجال بالضبط، مما أدى بهذا الفن لينتقل من فن المقامة إلى عوالم فن المقالة.[68]

---

65 شوقي ضيف: «المقامة»، مرجع سابق، ص:9.

66 عبد الملك مرتاض: «فن المقامات في الأدب العربي»، مرجع سابق، ص: 248.

67 محمد أنقار : «المقامة في درجة الصفر «، مجلة: الكلمة، العدد 53 ، سبتمر 2011.

68 يتألف كتاب السيوطي من تسع وعشرين مقامة في شكل مواضيع، تقدم عن طريق حوارات أو مناظرات أو مرافعات، وأحيانا حكايات (des contes) يقصها الكاتب على لسان راويته حول وقائع بطله الشهير، بما جُبل عليه

هذا الانزياح عن معايير المقامة كما أرسى دعائمها الصلبة الهمداني، أضفت على فن المقامة حركية وديناميةً حمتها من الجمود والتكلس والثبات، فيما فتحت أمامها آفاقا إبداعية أخرى لا تقل أهمية، مما أهلها في ما بعد ـ كفن قائم الذات ـ أن تكون ظاهرة أدبية لها امتداداتها حتى في عصرنا الراهن.

ويبدو أن السيوطي قد احترس كثيرا من توظيف العدة الحكائية واعتبارها هدفا له؛ لأن قصده الأساس لم يكن هو نسج حكاية طريفة، لها بداية ونهاية، وشخصيات متخيلة، وحبكة... بقدر ما كان شغله الشاغل هو أن يقدم نفسه للآخرين (المتلقي/ والمروي له) باعتباره عالما متبحرا، وشيخا فقيها ونحويا جهبذا، باختصار شديد: رجلا ذا فكر موسوعي.

غير أن هذا الأمر لا ينفي أن السيوطي جرب النمط الحكائي الذي أرساه الهمذاني، وقصد الغاية التعليمية التي رسخها الحريري عبر الوسيط الحكائي، في أربع مقامات فقط وهي كالتالي: الأسيوطية والمكية والمصرية والجيزية، بينما شذت باقي مقاماته البالغ عددها تسعا وعشرين مقامة عن القاعدة المألوفة، مختطة لنفسها نموذجا جديدا.

هكذا سارت أغلب مقامات السيوطي على خطة المقالة، مما أعطى الكاتب حرية في تناول الموضوعات المختلفة، وجعله في حل من التقيد بالعبارة الافتتاحية الشهيرة (حدثنا هاشم بن القاسم، قال:...)، ولا بالراوي والبطل، فيما غابت الحكاية عن سبق إصرار وقصد.

فقد اختار السيوطي القالب الأدبي المناسب (فن المقامة)، ولم يكن يشغله ما سيضعه من محتوى في هذا القالب الأدبي، الأمر الذي سيبرر ـ من منظورنا الخاص ـ الاختلاف الظاهر بين مقامات كل من الهمذاني والحريري من جهة، ومقامات السيوطي من جهة أخرى.

3 ـ بين فن المقامة والخبر

يتوقف يوسف نور عوض عند مظاهر اللقاء والاختلاف ما بين المقامة وفن الخبر. فاللقاء يكون حيث ينقل الخبر لوحات من البيئة أو غيرها، أو حيث يتخذ الخبر من الحياة العريضة مادة يستقي منها عناصر موضوعاته.

من فطنة ودهاء في تدبير سلطة الكلام...

والخبر وإن تشابه في طريقة عرضه مع المقامة، فهو لا يتقيد بالأصول التي تتقيد بها المقامة؛ لأن الأحداث تتجدد فيه حسبما يتفق لها، والشخصيات التي ترد فيه لا تتقيد بالواقع الدرامي، بل تأتي وتروح حسبما تكون الحادثة موضوع الخبر، ليخلص الناقد في الأخير إلى أن «الخبر لا يتقيد بالتصميم الدرامي في حين أن هذا التصميم هو الذي يمنح المقامة قيمتها الفنية».(69)

وفي هذا السياق، يعتبر عبد الله إبراهيم أن الهزة الخفيفة التي تعرضت لها بنية الخبر التقليدي في القرن الرابع الهجري، المؤلفة من الإسناد والمتن مهّدت لظهور فن المقامة. وهذا يعني - ضمنيا - أن المقامة تطورت عن فن الخبر كما هو مألوف في ثقافتنا العربية. وهذا التطور جاء عبر تحطيم البنية التي يقوم عليها الخبر، والمؤلفة من إسناد ومتن حقيقيين واستبدال إسناد ومتن متخيلين بهما، إذ لم يعد الخبر «يحيل على واقعة تاريخية، قدر عنايته بالإحالة على واقعة فنية متخيلة».(70)

وعموما، فإن الخلاف الرئيس بين الخبر والمقامة، يكمن في أن الخبر يخلو دائما من عنصر الربط الدرامي، بل ويفتقر إلى الحبكة الفنية إلا ما جاء مصادفة، في حين تعتبر المقامة عملا فنيا مصمما يؤدي غاية بعينها، ويتقيد بأصول فنية محددة، والشخصيات في داخلها لا تستطيع الخروج عن دورها المحدد، شأنها في ذلك شأن الشخصية الدرامية الكاملة.

غير أن ما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام، أن وصول فن الخبر محلا رفيعا في أدبنا فن الخبر في القرن الرابع للهجرة «خرج من أحنائه جنس قائم الذات هو المقامة التي حافظت على بنية الخبر، ولكنها عملت على ترسيخ ثوابت جديدة شكلية ومضمونية، مما بوَّأها لاحتلال موقع هام في منظومة السرد العربي قرونا متطاولة»(71)

4. بين فن المقامة والحديث

في الوقت الذي راح فيه يوسف نور عوض يقارن بين المقامة وفن الخبر من خلال عناصر اللقاء أو الاختلاف بين الفنين، انبرى جيمس توماس مونرو للبحث عن أوجه التشابه أو التعارض (من خلال المنهج المقارن) بين المقامة وفنون أدبية أخرى من

---

69 يوسف نور عوض: «فن المقامات بين المشرق والمغرب»، مرجع سابق، ص:58.

70 عبد الله إبراهيم: «السردية العربية. بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي»، مرجع سابق، ص:76

71 «معجم السرديات»، تأليف: مجموعة من المؤلفين، إشراف: محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين تونس، ط:1، 2010، ص: 173.

قبيل: الحديث والسيرة والشعر الغنائي من جهة، وبين المقامة وروايات البيكاريسك من جهة أخرى.

من هذا المنطلق، اعتبر جيمس توماس مونرو أن مقامات الهمذاني، من حيث الشكل، تستحضر البنية التقليدية للحديث، انطلاقا من أن معظم المقامات تبدأ بذلك التوكيد: حكى لنا/لي عيسى بن هشام فقال(...). فعيسى بن هشام هو ناقل للحديث، وفق قواعد وأعراف فن الحديث.

غير أن الدرس المستخلص من نموذج سلوك هذا الراوي، يشكل مبدأ لا أخلاقيا يقف في مواجهة صارخة ضد الرسالة النبيلة التي حملها النبي محمد (صلى الله عليه وسلم)، والتي تبلورت في أدب الحديث. ومرد هذا المنطلق اللا أخلاقي هو طبيعة العلاقة التي تنشأ، مبدئيا، بين الراوي والبطل، ذلك أن البطل الإسكندري هو في الحقيقة معلم زائف؛ «لا يمثل مروءة الإنسان العربي وشجاعته وكرمه الأصيل»،[72] وتتلخص تعاليمه في فكرة أن الكذب والتزييف بقصد الغش هي وسائل مشروعة للكسب. بينما من شروط الحديث الصحيح والحسن أن يكون بسند متصل، وألا يكون في إسناده من يُتهم بالكذب، ولا يكون الحديث شاذّاً. وفق هذا التحديد، يغدو الحديث الصحيح: هو ما اتصل إسناده برواية عدلٍ، تمَّ ضبطهُ عن مثلهِ إلى منتهاه، ولم يكن شاذاً ولا مُعلاً.

بناء على هذه القاعدة المحددة، نرى أن سند حكايات المقامات مدخول، وأن هذا الضعف في سند الرواية عامل مؤازر في دفع صحة الحكاية؛ فنحن نعلم أن إثبات السند - في مجال الأدب - لا يعني بالضرورة صحة المتن موضوعا ولا صحته رواية، مع الأخذ بعين الاعتبار وعينا العميق بجوهر الذهنية العربية القديمة، وواقع أهلها من ميل إلى سماع الخرافة، والسير والمغازي والأيام، وجنوحهم إلى التفكه بالأسمار والتندر بها.

وعليه، فإن الرواة في المقامات لا تنطبق عليهم مواصفات الصدق، والسلوك القويم، وهنا نجد أن العلاقة العكسية، بل المقلوبة القائمة بين المقامة والحديث،[73] أعمق كثيرا من مجرد تشابه خارجي أو شكلي بين النوعين(الحديث والمقامة).

---

72 يراجع كتاب: نادر كاظم: «المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث»، مرجع سابق، ص:200.

73 يعتبر جيمس توماس مونرو أن المقامة هي جنس أدبي مضاد للحديث، فقد نستطيع فهم المغزى الذي تضمنته «المقامة الإبليسية» للهمذاني، التي ينجح فيها الإسكندري في خداع الشيطان ذاته بالرياء، حتى يجرده من عمامته.

فالمقامات تعطينا الشكل الخاوي لأدب الأحاديث، مجرداً من كل مضمون أخلاقي،[74] من منطلق مفاده أنه في فن الحديث، تكون الرواية بشكل طبيعي وبواسطة راوية موضوعي، يضمن تقديم معلومات عن أقوال وأعمال النبي (ص) المحتذاة.

أما في فن المقامات، فالراوي المزعوم غير موضوعي، ولكنه على العكس من ذلك، غالبا ما يشارك في الأحداث، ويصبح ضالعا فيها إلى درجة تؤثر على موضوعيته. بل إنه في بعض المواضع، يأخذ على عاتقه مهمة بطل الرواية. باختصار شديد، «فإن كلا من الإسناد والمتن [في فن المقامة]، يحث القارئ بطريق غير مباشر على أن يأخذ حذره».[75]

ومن جهة أخرى، يعتبر عبد الله إبراهيم أن المقامات تختلف عن الأحاديث في أن الإسناد البسيط الذي يؤطرها لا يهدف إلى تقصي الحقيقة، «إنما يدشن لظهور الحكاية، وتهيئة أسباب المناقلة السردية للمتن الحكائي بين الراوي والبطل، بالاعتماد على متن، قوامه حكاية متماسكة البناء، وطغى عليها غرض الكدية».[76]

فكل ما تمدنا به المقامات هو إسناد يحاكي شكلا الحديث محاكاة هزلية، وفي الوقت نفسه، يقصد أن يحذرنا من قبول دعاواه بالمرجعية الأخلاقية أو الدقة التاريخية دون مناقشة.

في نهاية هذه المقارنات التي عقدناها بين هذا النوع الأدبي (فن المقامة) وفنون أدبية عربية أخرى، يجب الإقرار أن الهدف من هذه الموازنات ليس لكي نضع الفنون الأدبية موضع مفاضلة فيما بينها، أو الانتصار لأحدهما على حساب الآخر، ولا أن نقارن معايير هذه بتلك، فذلك ظلم للنوعين الأدبيين معاً، منطلقين من مبدأ أساس مفاده أن خصوصية كل فن أدبي على حدة هو العمدة، أما العدول عن تلك الخصوصية فينتج أحكاما غريبة، غير موضوعية ولا تستند إلى حجة أو دليل دامغين.

من هذا المنطلق، فإن السرد موجود أبداً بغض النظر عن اللغة أو الأمة أو الزمان أو المكان. لكن الأنواع متحولة؛ لأنها تتحدد بالزمان وبالمكان. ويمكن أن يظهر نوع ما (المقامة مثلا) في فترة زمانية محددة، ويمكن أن يختفي في زمان آخر، لكن الثابت في هذا المضمار هو أن «الأنواع متحولة لأنها تخضع في تكونها واستمرارها إلى عوامل فنية وثقافية واجتماعية».[77]

---

74 جيمس توماس مونرو: «فن بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكاريسك»، مرجع سابق، ص:58

75 المرجع نفسه، ص:157.

76 عبد الله إبراهيم: «السردية العربية ـ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي»، مرجع سابق، ص:85

77 سعيد يقطين: «السرد العربي مفاهيم وتجليات»، مرجع سابق، ص:107.

كما صار من المبتذل القول: إن المقامات هي تجميع لمواد غير متجانسة (شعر، حوار، مثل...)، بل إن المقامة الواحدة تشكل حقلاً خصباً، ووحدة مغلقة وصلبة تتأبى عن التنافر بين هذه الأجناس الأدبية، في الوقت الذي تفتح كل الأبواب لنسج تصور حيوي حول مبدأ حسن الجوار والتعايش والتفاعل بين هذه الأجناس. وهذا الأمر لا يمكننا الوعي بأهميته الفائقة في إعطاء خصوصية ما للمقامة إلا باعتبار المقامة فضاء زاخراً بالعلامات النثرية والشعرية، والدلالات الاجتماعية والأخلاقية والفلسفية.

وإذا كانت ثقافة ما (بتاريخيتها وجمالياتها وتحققاتها النصية) هي التي تسمح بتصنيف تحقق أدبي ما داخل هذه الثقافة أو خارجها؛ فإن المقامات، خاصة منها مقامات الهمذاني والحريري، إنما تستمد شرعيتها ووضعها الاجتماعي من داخل متطلبات المجتمع نفسه، أي من مكونات الحكايات العجيبة والغريبة الضاربة جذورها في أعماق التاريخ الذي ينتمي إليه كل من الهمذاني والحريري، ولا تتدخل الظروف الطارئة إلا لتكييفه أو تليينه أو إذكائه.

من هنا نخلص إلى أن أدب المقامة هو فن أدبي يستعصي على التصنيف بالمفهوم الذي قد يحيل على أحد الأنواع الأدبية المعروفة في تاريخ أدبنا العربي، قديمه وحديثه (قصة أو حديث أو خبر أو نادرة...)، بل إنه «لون أدبي أشبه ببهلوان يرقص فوق حبال الأجناس الأدبية قاطبة»،[78] لا لشيء إلا لكون المقامة شملت بثوبها الفضفاض الوصية والسيرة الذاتية، واحتوت على أدب الرحلات، واستوعبت المقالة مع احتفاظها بالطابع القصصي، ومحاولة قسم منها "مسرحة" الأحداث.

نستخلص مما سبق الخلاصات الثلاث التالية:

. المقامات نوع سردي له خصوصيته وتميزه عن باقي الأنواع السردية العربية الأخرى (السيرة الشعبية، الخبر، النادرة، قصص القرآن...إلخ).

. المقامات نص ثقافي: ويتجلى ذلك في كونها، «وهي تتأسس نوعا سرديا له خصوصيته، تنفتح على مختلف مكونات الواقع العربي، وثقافته، وتقدم لنا نصا يتفاعل مع مختلف ما أنتج الإنسان العربي في تاريخه».[79]

---

78 خالد محمد الجديع: «المنامات الأيوبية: روافد التلقي ـ الرؤية الفكرية ـ البنية السردية»، مرجع سابق ، ص:19.

79 سعيد يقطين: «الكلام والخبر»، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء ، 1997، ص:9.

ـ فن المقامة فن أدبي خاص، فلا هو بحكاية ولا قصة، على رغم اشتمال المقامة على عناصرهما، لكنه من الظلم مقاربة المقامة بمعايير حديثة، ما أنه من الظلم غمط المقاميين حقهم في ابتكار نسق نثري فريد من نوعه في أدبنا العربي ألا وهو فن المقامة بكل بساطة.

الفصل الثاني
المكونات البانية للخطاب الافتتاحي

من عادة الدرس النقدي المعاصر، تأكيده على أنه لا وجود لشيء اسمه العنصر النصي المحايد أو الهامشي أو المهمل في بناء الأثر الأدبي. وعلى هذا الأساس، لا ينبغي أن نتجاهل باقي مكونات الأثر الأدبي مهما بدت ثانوية أو جانبية أو جزئية، وأن يتعاطى الناقد (وكذلك الأديب) مع مكون نصي ما، بعقلية تفاضلية تهدف إلى الإعلاء من قيمة هذا المكون النصي، مقابل تبخيس مكون نصي آخر مهما كانت درجة حضوره وتأثيره.

على ضوء ما سبق، لا بد أن يكون للخطاب الافتتاحي في المقامة دوره الباني لصرح كيان هذا الفن الأدبي العريق، لكن ما يجب التساؤل عنه في هذا الصدد هو:

- ما هي المكونات البانية لصرح الخطاب الافتتاحي في فن المقامة؟
- وما هي رهاناته الفنية؟
- وما أثره على المتلقي؟

أولا: السند الروائي في العبارات الافتتاحية

الخطاب الإسنادي - عموما - هو العبارات والجمل التي ترد في سرد مكتوب وترافق الخطاب المباشر، وتسنده إلى هذه الشخصية أو تلك. فمن خلال تفحصنا الدقيق لمقامات كل من الهمذاني والحريري، يستوقفنا - لا محالة - السند الروائي الذي يعتبر مكونا أساسيا من مكونات فن المقامة في العبارة الافتتاحية. وذلك من منطلق أن كل مقامة تحتاج راوياً، يعتمد في سرده على مبنى يشابه مبنى الحديث الذي يتكون من سند (والراوي هو السند) ومتن.

وقد استعمل المقاميون أفعالا سردية مكرورة تدشن لظهور الراوي الذي يستعمل فعلا ماضياً، مسندا إلى ضمير المتكلم (حدَّثنا...). ويتميز استخدام ضمير المتكلم، بأنه يستحضر ذاتية الراوي بقوة، ويشي بأنه (أي الراوي) سيتدخل - لا محالة - برؤيته الذاتية ومواقفه الشخصية، ومن خلال هذه السيرورة السردية «تتدفق الفعالية الإخبارية لتستعيد ما جرى في زمن مضى».[80]

وبالعودة إلى سبب هيمنة كلمة "حدثنا" في مقامات بديع الزمان، وحضورها بين الفينة والأخرى في مقامات الحريري، وتسجيلها مرة واحدة في مقامات السيوطي، هو أن أصحاب المقامات الرواد كانوا متأثرين - في اختيارهم لكلمة ("حدثنا"...)

---

80 عبد الله إبراهيم: «السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي»، مرجع سابق، ص:198.

. بـرواة الحديث النبوي الكـريم، وكـذا بـرواة اللغة الذين سـاروا على دربهم في تدوين الأخبار، كما أن هذه الكلمة ("حدثنا"...) كانت صيغة مأثورة لدى الأدباء والمؤرخين...وهلم جرّاً.

أما امتدادات هذه العبارة ("حدثنا"...)، فنجد لها أكثر من تحقق أدبي، وفي أكثر من جنس تعبيري، إذ تختلف باختلاف المرسل إليهم، وتتباين بتباين المقامات التداولية. ولئن كان «الحديث» هو أحد وسائل نقل سيرة الرسول المأثورة عند العرب المسلمين؛ فإنه (أي الحديث) قد تبلور لاحقا، وأخذ شكلاً استثنائيا في ثقافتنا العربية، إذ أصبح الحديث مرتبطا باسم المقامة، سواء ورد الفعل بصيغة المفرد ("حدث"...)، أو الجمع ("حدثنا"...).

وقد أطلق اسم الحديث على ما ارتبط معناه بما روي عن الرسول صلى الله عليه وسلم من أقوال. وتشترك المقامة مع الحديث النبوي في قيام كل منهما على سند ومتن. غير أن وظيفة السند في الحديث النبوي هي تحقيق (Véridiction) الحديث أي البرهنة على أنه حقيقي قد صدر عن الرسول فعلاً، أما في المقامة فالإسناد وسيلة للمشاكلة (Vraisemblable) أي إيهام القارئ أو السامع بأن المروي ممكن الوقوع.

ومن اللافت للانتباه أن المرة الوحيدة التي ورد فيها فعل "حدث" بضمير المتكلم في مقامات الهمذاني، كان في "المقامة الغيلانية"، حيث يقول: «حدثني عيسى بن هشام قال:... ». وقد كان السياق بالضبط، هو تأكيد نسبة وصدقية ما يتحدث عنه المؤلف، خصوصاً حينما تصرح إحدى شخصيات المقامة: «سأحدثكم بما شاهدته عيني، ولا أحدثكم عن غيري»، حيث يتحمل الراوي مسؤولية ما سيحدثنا به، انطلاقا من القول المأثور: "ليس من رأى كمن سمع". وعليه، فإن فن المقامة، في أبرز مراسيم افتتاحيتها، تشارك قطعاً في ذلك الخطاب الإسنادي الروائي، شأنها في ذلك شأن الحديث النبوي.

أما تفسير هيمنة فعل "حكى" في مقامات الحريري، فمرده إلى ما لهذه الكلمة من وقع سحري، ومفعول قوي في نقل المتلقي من عالم الواقع إلى عالم الخيال. وبالعودة إلى القواسم المشتركة بين كل من "حكى" و"حدَّث" و"روى" و"أخبر"، نجد أن بين الأفعال الأربعة علاقات وطيدة؛ ففعل "حكى" يعني "روى"، وحينما يبنى للمجهول (يُحكى أن...)، فإن هذه العبارة تقال عند البدء برواية قصة أو حكاية أو حديث أو خبر...إلخ.

كما أنه يقال: "حكى" الحديث أي أورده وسرده، و"حكى" عنه الحديث أي نقله... وبهذا التحديد يصبح "الحكي" شديد الصلة أيضاً بـ"الخبر"، لذلك نجده يتضمن ما يوحي إليه المحتوى من خلال حضور المادة الحكائية، أو القابلة لأن تحكى.

بناء على كل ما ذكر، نؤكد أن كل سند روائي في خطاب المقامة، هو علامة تميز القديم عن الجديد؛ كما يحمل دلالة ظرفية، وبعداً ثقافياً مخصوصاً. فمن وجهة نظر شوقي ضيف؛ فإن افتتاح بديع الزمان مقاماته بهذه الصيغة الثابتة "حدثنا عيسى بن هشام، قال..."؛ «تدل دلالة قاطعة على أنه حين حاول تأليف المقامات كان في ذهنه أن يقلد طريقة الرواة، وبعبارة أدق كان في ذهنه أن يُقَلِّدَ طريقة ابن دريد في أحاديثه».[81]

ثانيا: عبارات وأفعال افتتاحية نمطية مشهورة

من العبارات النمطية التي تصدرت مقامات الهمذاني نجد: «حدثنا عيسى بن هشام...»، في حين نوَّع الحريري في تدشين مقاماته بالعبارات التالية: «حدَّثَ الحارث بن همام، قال:...»، و«حكى الحارث بن همام، قال:...»، «روى الحارث بن همام، قال:...»، «أخبرَ الحارث بن همام، قال:...»، «قال الحارث بن همام:...». أما جلال الدين السيوطي، فوظف العبارات الثلاث التالية: «حكى هاشم بن القاسم، قال:...»، و"حدثنا هاشم بن القاسم، قال:..."، و«أنبأنا هاشم بن القاسم، قال:...».

إذ لا يمكن تصور وجود مقامة دون واحدة من جمل الاستهلال، فهي «العلامة الدالة التي اقترنت بالبنية التقليدية للمقامة العربية، وصارت تعرف بها».[82] فباختيارها المبدئي هذا، تومئ المقامات بمكر إلى المتلقي، بأنها واعية كل الوعي بالأهمية القصوى التي يمثلها لديهم "مفتتح" المقامة، لانطوائه - ضمنيا - على شفرة قراءته.

وبعبارة أخرى، إن إيراد المقاميين لنظير هذه العبارات الافتتاحية في مستهل مقاماتهم يضمن التكرار، والتكرار يضمن التذكير والتثبيت، بذلك الصنيع تضمن تلك العبارات الاستمرار والانتشار، فلو لم تجد تلك العبارات من يكررها لضعفت وانحسرت فيما يأتي من الزمان، وهذا هو سر ديمومتها حتى يومنا هذا.

وعند تأملنا هذه العبارات الافتتاحية، نلفيها تبتدئ بأفعال مشتركة ومحددة،

---

81 شوقي ضيف: «المقامة»، مرجع سابق، ص:24.

82 عبد الله إبراهيم: «السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي»، مرجع سابق، ص:149.

تؤشر على انطلاقة فعل الحكي، وتشرع أبوابه على آفاق حكائية متنوعة. وكما سبقت الإشارة إلى ذلك، فإن من أبرز تلك الأفعال نجد "حدثنا..." الذي كان مهيمناً في كل مفتتحات مقامات الهمذاني.

بالمقابل، يعتمد الحريري كثيراً على فعل آخر - غير فعل "حدثنا" - وهو فعل "حكى"، الذي يرد في بداية تسع وعشرين مقامة من أصل خمسين، في حين ورد كل من فعل: "حدث" و"أخبر" و"روى" سبع مرات في هذه المفتتحات، فيما ذُكِر فعل "قال" مرة واحدة في مقامات الحريري، فيما اقتصر حضور فعل "حدثنا" لدى جلال الدين السيوطي على مقامة واحدة وهي: "مقامة الرياحين".

ومن أبرز المهام الرئيسة للفعل السردي في كل مفتتح، هو نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول، سواء أكان هذا الفعل واقعيا أو متخيلاً، وكذلك نقله (الفعل السردي) من كينونته التجريدية إلى وضعه المحسوس والملموس؛ وبالتالي إضفاء حركية ما على لحظات البداية، ووسمها بإيقاع حركي محدد. هذه الحركية تأخذ إيقاعاً متصاعداً، يشبه حالة الانتقال من الصمت إلى الكلام، من الثبات إلى التحرك.

تفضي بنا المعطيات السابقة، إلى أن إسناد القول (حدَّثنا...) يُعد، إذاً، مكوناً من مكونات بناء المقامات بصفة عامة، لكننا لا نجده متحققا في مقامات السيوطي إلا في المقامات المشار إليها أعلاه. كما أن تدشين السرد في فن المقامات يحتاج أن يعلن عن نفسه بواسطة عبارات مهيمنة، وهي العبارات نفسها التي تعلن للمتلقي أن السرد قد بدأ.

الفصل الثالث
الأصوات السردية وتعالقاتها

يعتبر الصوت السردي إحدى مقولات الخطاب الحكائي الثلاث بعد مقولتي الزمن والصيغة، فهو «مظهر العمل القولي مأخوذاً في علاقته بالذات القائلة، وليست هذه الذات هي التي تقوم بالفعل أو يقع عليها الفعل فقط، وإنما هي تلك التي تنقله أيضاً».[83]

والحق أن هذا المكون الحكائي (الصوت السردي) على تعدده وتنوعه، يغري بقراءة المقامات والاستماع إليها مثلما يغري بمعالجتها النقدية بصفتها نصا حكائيا. فالسرد من خلال هذا المنظور«هو نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول، سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخييليا، سواء تم التداول شفاهاً أو كتابة».[84]

فمن ثوابت مكونات خطاب المقامة أن الافتتاح السردي، إطار لا غنى عنه، ينظم عملية الرواية والتلقي معا. وهو في الوقت الذي «يحيل على راو مجهول، فإنه يلمح إلى مروي له مجهول أيضاً، يقع في نفس مستواه في البنية السردية».[85]

على هذا المدماك الصلب، يتشيد الملفوظ الحكائي في خطاب المقامات ما بين الأصوات السردية التالية: الراوي والبطل والمروي له. وعلى رغم التمايز الظاهري بين تلك الأصوات السردية، فهي تتوحد بموجب "ميثاق قرائي" يجعلها تتماهى مع مؤلفيها؛ لأنهم - في النهاية - أصحاب امتياز الكتابة أولا، ولأن كلا من الراوي والبطل هما - في المحصلة الأخيرة - محض ذوات وهمية مختلقة ومصطنعة من قبل فاطرها، ألا وهو المؤلف.

أولا: الراوي والبطل: صوتان سرديان مركزيان

من المعروف أن الراوي يضطلع بدور الواسطة بين العالم الحكائي والقارئ، وبين القارئ والمؤلف الواقعي. فهو الصوت السردي الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية أساساً ويُهتدى إليه بالإجابة عن السؤال: من يتكلم؟

وبالعودة إلى أساسيات التعبير السردي التي يفرضها خطاب المقامات، نستحضر دور الراوي الذي يحتل موقعا هاما في تقديم المادة الحكائية، حيث يختبئ الكاتب وراء هذا الصوت السردي، الذي يعهد إليه مسؤولية رواية المقامة نيابة عنه.

---

83 «معجم السرديات»، مرجع سابق، ص: 276.

84 سعيد يقطين: «السرد العربي مفاهيم وتجليات»، مرجع سابق، ص:72.

85 عبد الله إبراهيم: «السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي»، مرجع سابق، ص:196.

وترتهن كفاءة فن المقامات بتحقق نوع من الدينامية التي ساهمت في خلقها جملة من المقومات البنيوية التي تأسست عليها، فهناك بالبداهة راوية يتولى سرد الحكايات، سواء بنقلها كما سمعها من راويتها أو بالتصرف في أصولها أو باختلاقها. فبدونه، تتخلخل بنية المقامة، وتتحول إلى وصف مجرد، أو إلى مجموعة أخبار، غير محكومة ببنية تنظمها، وتوجه عمل المكونات السردية فيها.

من هنا، فإن إسناد الحديث أو الرواية أو الخبر أو النبأ أو الحكي...إلخ، في سائر المقامات إلى الراوي، أمر يفيده كثيراً، ويظهره بمظهر الثقة الذي لم يأتِ بروايته من فراغ. فهو راوٍ ثقة، نقل الحكي من ثقة، وأُسْنِد إليه الخطاب من ثقة كذلك. كما يفيد الرِّواية نفسها أيضاً، فهي رِوَاية لها سند، وقد نقلت من راوية ثقة؛ لذلك فهي جديرة بالتصديق والقبول والحفظ، ومن ثم روايتها مرة أخرى.

ويمكن تحديد طبيعة الأصوات السردية لفن المقامة في ثلاثة مستويات هي كالآتي:

- راوٍ مجهول (Narrateur anonyme): تتضمن عبارة "حدثنا...، قال..."راوياً مجهولاً، يشرع بوَّابة الرِّواية أمام الراوي المعروف، حيث يظهر ذلك الراوي بوصفه شاهدا على الوقائع والأحداث التي يرويها.

- راوٍ علني وصريح (Narrateur explicite): وهذا الراوي (عيسى بن هشام على سبيل المثال) هو بمثابة شخصية رئيسة، تدلف غمار المقامة/الحكاية من خلال فعل: "قال" أو "حدث" أو "حكى" أو "أخبر". فهو الذي يتكفل بمهمة ترتيب مكونات العالم الفني للحكاية/المقامة. ويعتبر هذا الصوت السردي مهيمناً في المقامة العربية. لكن هذا لا يعني أنه يحتكر لنفسه سلطة الحكاية في كل المقامات؛ لأننا نجد صوتا سرديا آخر له أكثر من تحقق فني في فن المقامة ألا وهو الراوي - البطل.

- راوٍ - بطل (أبو الفتح الإسكندري مثلا): في هذا المستوى، ينهض البطل - أحياناً - بمهمة الرواية إلى جانب لعبه دور البطولة. فهو راوٍ مشارك في سيرورة الأحداث ما دام يروي ما جرى له. وبعبارة أخرى، فإن البطل يروي ما جرى له، إلى راوٍ معلوم، يقوم برواية ذلك إلى راوٍ مجهول، «فيقوم الأخير بروايتها إلى مروي له مجهول، وعبر سلسلة الرواية المتصلة، يصل صوت البطل إلى المتلقي».[86]

وعلى المستوى السردي، فإن إسناد الخطاب في جملة الاستهلال السردي إلى راوٍ محدد، يفيد في فتح الآفاق السردية، وينقل المخاطب/المروي له من عالم الواقع إلى

86 عبد الله إبراهيم: «السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي»، مرجع سابق، ص:201.

عالم الخيال، «ويهيئه نفسياً وعاطفياً وشعورياً إلى الاستعداد للاستماع إلى ذلك الخطاب».[87]

وإذا كان الراوي في المحكيات العربية، يحرص كل الحرص على التخفي والتستر، فإن راوية المقامات معروف باسمه الكامل، وأحد شروط ظهوره الكشف عن هويته، ليقوم بعدها بمهمته التي أوكلت إليه، وهي تهيئة الأجواء العامة لدخول البطل مسرح الأحداث، ثم ينسحب في الأخير.

وعادة ما تنسب رواية هذه المقامات إلى شخصيات متخيلة. ومثال ذلك: عيسى بن هشام في مقامات الهمذاني، وأبو زيد السروجي في مقامات الحريري، أما السيوطي فقد أسند رواية مقاماته الثلاث (الأسيوطية والجيزية والمكية) لهاشم بن القاسم، في حين أسند رواية "مقامة الرياحين" لزهر الريان: «حدثنا الريّان، عن أبي الريحان، عن بلبل الأغصان، عن ناظر الإنسان، عن كوكب البستان، قال:... »، وذلك في نطاق كتابة تنتصر رمزية الحوار بين الأزهار، التي تومئ بدورها إلى أبعاد ودلالات يمكن للباحث الحصيف أن يبرزها.

فإذا كان الراوي يهيمن على الحكاية الشعبية، ويحتل الإسناد مرتبة رفيعة في الخبر؛ فإن كليهما (الراوي والإسناد) يلعب دور الوسيط بين الجمهور/المتلقي وبين الشخصيات في المقامات، في حين يتوارى دور المؤلف الحقيقي خلف الستار، لينيب منابه أصواتا سردية وهمية، تقوم برواية وسرد أطوار المقامة/الحكاية.

على هذا المنوال، يمكن إدراج فن المقامة في نطاق سلسلة الكتب التي لا يتكلم فيها المؤِّلف مباشرة، بل يسند القول أو يفوِّضه إلى شخصيات خيالية، وهذا النمط كان حاضراً في السرد العربي بقوة، فكما هو ملاحظ بقوة في "المقامات" نجده حاضرا كذلك في "كليلة ودمنة" و"ألف ليلة وليلة".

من هذا المنطلق، فالراوي هو أحد أوجه المؤلف الممكنة، والمرجع الثابت في المقامة؛ من هنا تلك الأهمية الاستثنائية التي يكتسبها في فن المقامة تحديدا.

1. راوية مقامات بديع الزمان الهمذاني وبطلها

يعتبر الراوي في فن المقامات الشخصية الرئيسة الَّتي لا يتكامل السرد في المقامات، ولا تنمو أحداث الحبكة من غيرها. وهي تأتي في المرتبة الثانية (بعد

87 عبد الله محمد الغزالي:«البناء السردي في مقامات جلال الدين السيوطي»، مرجع سابق، ص:63.

شخصية البطل) من حيث أهمِّيَّتها في المقامات، ونموُّها في النصِّ يهدف. عادة. إلى المساعدة في نموِّ شخصيَّة البطل.

كما أن الراوي في المقامات يشكل البوابة التي تمر من خلالها المقامة إلى المتلقي. وبهذا الدور المركزي في اقتصاد المقامة غدا الراوي جزءا أساسيا من بنية المقامة. على هذا المنوال، يقدم الهمذاني عيسى بن هشام (راويته) في مجموع مقاماته باعتباره شخصية متخيلة، وساردا يروي لنا ما جرى للشخصية الرئيسة (أبو الفتح)، ورحالة لا يستقر في ربع من كثرة ترحاله وتنقلاته بين البلدان والأمصار، بالإضافة إلى كونه مغفلاً ينخدع بحيل الإسكندري، التي يستهجنها هو نفسه أحيانا (ولكن دون حزم).

من هنا نقول إن جملة الافتتاح القصيرة، لا تعطي تصوراً شاملا عن هذا الراوي المجهول الذي يتخفى في ثناياها، ولا تكشف أبدا عن رؤيته للعالم الفني الذي يدشن لظهوره، كما يتجنب المؤلف «أي تعليق أو ملاحظة بشأن الراوي الذي سيتكفل بمهمة الرواية بعده، ولا شأن له بالبطل وأفعاله».[88]

وإذا كان المقاميون ينتخبون راوية متخيلاً؛ فإنهم، في الآن عينه، يصرون على أن تكون مُلحهم ونوادرهم وقصصهم عن رجل آخر لا يقل أهمية عن الراوي المعلوم، ويتعلق الأمر بشخصية متخيلة لها حضور مهيمن في مسرح أحداث المقامات؛ ويتعلق بالبطل الذي تنجذب وقائع الحكاية إليه. فأي واقعة طال وقوف الراوي عليها أم قصر، تتحدد قيمتها في البنية السردية في ضوء علاقتها بهذا البطل، ومقدار كونه مساهماً في صنعها.

هكذا ابتدع الهمذاني شخصية أبي الفتح الإسكندري،[89] ووسمه بمجموعة من المواصفات. فهو جوَّالةٌ في شتى الأصقاع في طلب المال، ورجل متقد الذكاء، ذو ثقافة واسعة، متبحر في مسالك اللغة والنقد والأدب الوعرة، ويخرج منها خروج العالم المطمئن إلى علمه، له خبرة في الحياة، وهو الذي ذاق حلوها ومرها.

غير أن أهم خصلة يوسم بها أبو الفتح فتتجلى في كونه محتالاً على الدهر القاسي بشتى طرق الكدية: فتارة نلفيه خطيبا يلقي على الجماهير درر أقواله، وتارة أخرى

---

88 عبد الله إبراهيم: «السردية العربية. بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي»، مرجع سابق، ص:149.

89 يعد أبو زيد السروجي من أبرز شخصيات المقامات. وقد دفع ببعض الباحثين إلى تخصيص مؤلف كامل حول هذه الشخصية ومثال ذلك كتاب إبراهيم جمعة :«أبو زيد السروجي الأديب المحتل بالثوبين والعكازة والجراب»، الصادر عن مكتبة نهضة مصر، 1949.

مشعوذا يسحر الناس بمضحكاته ومكره وأكاذيبه، عملا بالمبدأ الميكيافيلي القائل: "الغاية تبرر الواسطة". أوليس هو القائل في تبرير تعدد الأدوار التي يلعبها مضطراً لا بطلاً:

وَيْحَكَ هذَا الزَّمَان زُورُ
فَلَا يَغُرَّنَّكَ الغُرُورُ
لاَ تَلْتَزِمْ حَالَةً، وَلكِنْ
دُرْ بِاللَّيَالي كَمَا تَدُورُ

حتى أن بعض مقاماته، ترسخ هذه الرؤية للعالم التي تجعل من التنكر والتقنع وسيلة لجلب المال، وذلك ما نجده متحققا في "المقامة الساسانية"، حيث نلفيه فيها زعيما لجماعة بني ساسان، ونراه في "المقامة الخمرية" إماما يصلي في الناس، وناسكا يدعوهم إلى اجتناب الخمر أم الكبائر، وفي "المقامة القزوينية" متنكراً في زي الغزاة المجاهدين، يخطب في الناس ويحثهم على مقاتلة الروم، وفي "المقامة القردية" قرَّاداً يرقص قرده ويُضْحِك الناس، وفي "المقامة الموصلية" دجالا يدّعي إحياء الموتى، وكشف الضر والبلاء...وهلم جراً.

بهذه المواصفات وغيرها، تحدث بديع الزمان الهمذاني عن أبي الفتح، ويمكن للقارئ أن يشتق من الأفق التأويلي الذي تفتحه المقامات نعوتا أخرى لشخصية أبي الفتح، وأن يعثر في هذه النعوت وعبرها وبها، على مواقع قرائية تضيء مجهول السيرة الوعثاء لأبي الفتح.

وهنا نتساءل: كيف يكون لهذه الشخصية (أبو الفتح) أن تكون هي ذاتها، بعد أن تكون قد تلبست حشداً من الشخصيات بمثل هذا المقدار من التباين؟ وكيف يظل أبو الفتح سليم الذهن، واضح الفكر بعد هذا الغوص اليومي في العربدة الحكائية المتنوعة؟

2. راوية مقامات الحريري وبطلها

نسب الحريري رواية مقاماته إلى الحارث بن همام، وهو شخصية متخيلة، تنتمي إلى شريحة المحتالين الأذكياء والبلغاء، الذين يستخدمون الحيلة والفطنة والدهاء في سلب الناس أموالهم.

إنه راويةٌ خفي المكر، لين المصانعة، فتيق اللسان، واسع المعرفة في صنوف الأدب، وغريب اللغة وأحكام الدين وصنوف العلم. فهو شاعر وخطيب وواعظ، يتظاهر بالإيمان والزهد، ويضمر الفسق والمجون، يتصنع الجد، ويخفي في طياته الهزل، غالباً ما يظهر على صورة شخص مسكين متهالك بائس، إلا أنه في واقع الأمر طالب منفعة بالدرجة الأولى.

أما بطل مقامات الحريري فهو أبو زيد السروجي. قيل إن هذه الشخصية حقيقية، ونسبوا إلى الحريري أنه قال: «كان أبو زيد السروجي شيخا شحاذاً بليغاً ومكدياً فصيحاً، ورد علينا من البصرة، فوقف يوما بمسجد بني حرام فسلم.... ».[90]

هكذا يقدم الحريري مواصفات أبي زيد السروجي بكونه متشردا، سيء السمعة، طفيلياً معروفاً. كما يظهره دائما في قالب جديد؛ تارة في هيئة مزرية، وتارة في هيئة حسنة ورُواء. وتارة يكون وحده، وتارة مع ابنه أو تابعه أو زوجته. لكنه دائما يكون غريباً عن محيطه، بل حتى عن نفسه، أينما حل وارتحل يحس باختلافه، وبعدم على الاندماج.

وكثيرا ما نلفيه محتالاً على الولاة والقضاة، متنقلا من صيد إلى صيد، حاملا لجرابه، ومنكرا لشخصه. وقد يلبس لِبْس الرهبان أو لبس النسوان، وأكثر ما يكون في ثياب خلقة وأسمال.[91]

فهذا البطل ذو الهويات المتعددة، شبيه بمرايا لا نهائية، تعكس بدهاء علاقة المؤلف(الحريري) نفسه بالحياة. يقدم لنا الحارث بن همام في "المقامة الحلوانية" أبا زيد السروجي بمواصفات الشخصيات الحربائية، متعددة الأقنعة والوجوه على النحو التالي: «فيدّعي تارَةً أنّهُ من آلِ ساسانَ. ويعْتَزي مرّةً الى أقْيالِ غسّانَ. ويبْرُزُ طَوراً في شعارِ الشّعَراء. ويَلبَسُ حيناً كِبَرَ الكُبَراء. بيْدَ أنّهُ معَ تلوّنِ حاله. وتبَيّنِ مُحاله. يتحَلّى برُواءٍ وروايَة. ومُدراةٍ ودرايَة. وبَلاغَةٍ رائعَة. وبَديهةٍ مُطاوعَة. وآدابٍ بارعَة. وقدَمٍ لأعْلامِ العُلومِ فارعةٍ. فكانَ لمحاسنِ آلاته. يُلْبَسُ على علاّتهِ. ولِسَعَةِ روايَتهِ. يُصْبَى الى رُؤيَته. ولخلابَةِ عارضَته. يُرْغَبُ عنْ مُعارضَته. ولعُذوبَةِ إيرادِه. يُسْعَفُ بمُرادِه. فتعَلّقتُ بأهْدابه. لخَصائِصِ آدابِه. ونافَسْتُ في مُصافاته. لنَفائسِ صِفاته»(ص:13).

---

90 شوقي ضيف: «المقامة»، مرجع سابق، ص:48.

91 شوقي ضيف: «المقامة»، المرجع نفسه، ص:50.

أما الشغل الشاغل لرواية المقامة، فهو السعي الدؤوب إلى تبديد صورة البطل الملغزة، الذي ما فتئ ينتحل شخصيات متعددة، ويتقنع بأقنعة مختلفة، إلا أن هذا الوضع يتفاقم في كل مقامة بمتعة وحذق كل مرة حتى نهاية المقامات.

من خلال ما سبق، يمكن التأكيد على أن من يؤطر المقامة سردياً هو راوٍ مجهول، وداخل مستوى روايته، يظهر راوٍ معلوم، يقوم هو الآخر برواية أفعال البطل، وأحياناً، بعد هذه السلسلة المتعاقبة من الرواية، يقوم البطل، برواية أفعاله كما في "المقامة الكوفية" للحريري، حيث تنتهي سلسلة الرواة بأبي زيد السروجي، وهو يروي للحارث بن همام ما جرى له.[92]

فما يجمع بين بطلي مقامات الهمذاني والحريري هو أنهما شبيهان بأبطال قصص البيكاريسك، فهذا البطل ((البيكارو) Pécaro) هو في الغالب «شخص من أصل وضيع، يعيش في بيئة قاسية، ويعاني من آلام الجوع والبطالة، غير أنه يستعين عليها بالحيل والمكر وخداع البسطاء السذج، وكأنه ينتقم من ذلك المجتمع الذي لا يحترم إلا الأغنياء والأقوياء، فهو يسخر منه ويحتال عليه ما وسعه ذلك».[93]

3. راوية مقامات السيوطي وبطلها

ابتكر السيوطي شخصية هاشم بن القاسم[94]، التي تزهو بالعلم الشرعي واللغة والمعرفة والعلم. فهو رحالة يقطع القفار، ويسلك الطرق الصعبة، تبدو عليه سيماء الصلاح، يجِدُّ في البحث عن الفوائد العلمية والأدبية.

والجدير بالذكر في هذا المقام، هو أن راوية السيوطي قريب الشبه من راوية مقامات الحريري، غير أن الفرق بينهما أن: «راوية مقامات الحريري يجدُّ في البحث عن المال، في حين أن راوية مقامات السيوطي يبحث عن الفوائد العلمية»[95] كما ابتدع السيوطي بطلا، لبعض مقاماته، سماه أبو بشر العلابي، حيث يقدمه لنا هاشم بن

---

92 عبد الله إبراهيم: «السردية العربية. بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي»، مرجع سابق، ص:194.

93 نادر كاظم: «المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث»، مرجع سابق، ص: 60.

94 قد تكون مستوحاة من شخصية تاريخية أخرى يتقاطع اسمها مع اسم راوية السيوطي وهي أبو النضر البغدادي (134 - 207 ه = 751 - 823 م) هاشم بن القاسم بن مسلم بن مقسم الليثي، حافظ للحديث، من الثقات، خراساني الأصل. كان يلقب بقيصر. وكان أهل بغداد يفخرون به. أملى ببغداد أربعة آلاف حديث.

95 سمير محمود الدروبي: «شرح مقامات جلال الدين السيوطي»، مرجع سابق، ص:99.

القاسم (الراوي) على أنه: شاب نحيف الخلقة، يختال كالطاؤوس، يدعي أنه مالك زمام النظم والنثر، فاتح المقفلات، وموضح المشكلات، ومصحح المعضلات.[96]

وعلى العموم، إن ما ينبغي تسجيله بهذا الصدد، أن فن المقامة عادة ما يتميز بوجود شخصيتين متخيلتين هما:

أولا . شخصية الراوي: الظاهر أن هناك اختلافاً بين هوية كل راوية على حدة، وهذا ما ينعكس على أفق انتظار المقامة، وإن كان هؤلاء الرواة يتقاطعون في تعلقهم الشديد بالسفر والترحال. فمن السمات المميزة لشخصية عيسى بن هشام: طلب اللهو والمجون والاستمتاع بملذات الحياة الدنيا، والأمر نفسه قد ينطبق على شخصية الحارث بن همام (وإن بدرجة أقل على عيسى بن هشام)، ذلك ما تشي به، بطريقة غير مباشرة، طبيعة الأمكنة التي يرتادها في بدايات المقامات، والتي ترهن بقية النص إلى نوع من القراءة التوجيهية المؤثرة في استيعاب كلية النص (الأسواق، والولائم، ومجالس الأنس)، في حين تتميز شخصية هاشم بن القاسم(راوية بعض مقامات السيوطي) بمحبة السفر والرحلة والتجوال في الأرض، طلباً للعلم ولفوائد أخرى، وهذا ما ترمز إليه طبيعة الأمكنة التي يرتحل الراوي إليها (المساجد، مجالس المعرفة والإبداع ...).

وهذه الأمكنة الموزعة على مجموعِ المقامات، تنتظم في نسق معين يجعلها تنتج - بطريقة غير مباشرة - معنى خاصاً. ففي المقامات التي ذكرناها تتقابل الأمكنة العامة والخاصة مع الأمكنة ذات الصبغة العلمية التعليمية (مساجد، ومجالس علمية).

فهذه التعارضات في طبيعة المكان تحدد انتماءات الرواة، لتخلق لنا، في النهاية، تناسباً بين الرواة ودوافعهم، وتساهم في إضاءة الجانب الإيجابي أو السلبي من سلوكاتهم. كما تتحدد تلك الجوانب، كذلك، من خلال التركيز على الأوصاف الخاصة والنمطية لهذه الشخصيات، المتواجدة في هذه الأمكنة.

ثانيا. شخصية البطل: من المعروف أن مقولة البطل تندرج في مقولة الشخصية. ويُعنَى بالبطل الشخصية الرئيسة في قصة تخييلية ما. لكن تمييز البطل من سواه

96 لكنه في «المقامة الجيزية»، يصفه شيخا لا شابا:» وإذا أنا بشيخنا (أبو بشر) فيهم...» (ص:335).

من الشخصيات في المقامات المدروسة، هو كثرة ظهوره في المقامات وكونه فاعلاً محوريا في بناء المقامة، وذاتاً خادعة، إزاء راوٍ ومروي لهم مخدوعون، كما تتجلى بطولته في كونه الأقرب إلى القارئ الذي ينتظر ظهوره كل مقامة...إلخ.

ومن الملاحظ، كذلك، أن اللقب عادة ما يكون من نصيب البطل لا الراوي؛ فرواة الهمذاني والحريري والسيوطي (عيسى بن هشام والحارث بن همام وهاشم بن القاسم) لم يحظوا باللقب الذي حازه كل من أبي الفتح الإسكندري وأبي زيد السروجي وأبي بشر العلابي.

غير أن الاهتمام الذي أولاه المؤلفون للرواة كان محدودا جدا، في الوقت الذي اعتبروهم رهن إشارة الأبطال؛ يهيئون الأجواء، ويدقون الدقات الثلاثة من أجل دخول شخصية البطل على خشبة المسرح، لتبدأ سيرورة الأحداث تتطور وتتصاعد بوتيرة بطيئة، إلى أن تصل النهاية مع تعرف الراوي على هوية البطل.

وعلى الرغم من أن مقامات الهمذاني والحريري غنية بالبنيات السردية، لكننا نلاحظ أن مقامات السيوطي تم إفراغها من قوة الحكاية، فتحولت إلى مجموعة من المقالات في أمور شتى. أما الخيط الناظم فيها فهو الكاتب/السيوطي الذي يتولى فعل الكتابة، بعد أن تخلى عن الإسناد، في حين ظل الراوي شبه مغيب، إذ لم يستحضره السيوطي سوى في أربع مقامات هي: "المقامة الأسيوطية" و"المقامة المكية" و"المقامة المصرية" و"المقامة الجيزية". ربما يرجع السبب في ذلك إلى أن السيوطي سار على خطة المقالة - لا الحكاية - في أغلب مقاماته مما أعطاه حرية في تناول الموضوعات، وجعله بالتالي في حلٍّ من التقيد بالراوي والبطل على حد سواء.

ثانيا: الراوي والبطل: أية علاقة؟

إن البنية السردية للمقامة، كما وضع أسسها الهمذاني، اتصفت باستنادها إلى ركنين بارزين، أولهما: راوية ينهض بمهمة إخبارية محددة، وثانيهما: بطل ينجز مهمة واضحة، ومن خلال تفاعل الراوي والبطل، يتكون متن حكائي قوامه العلاقة التي تربطهما ينطلق من وضعية افتتاحية وينتهي بوضعية ختامية.

هكذا يتم لقاء الراوي بالبطل في بعض المقامات عن طريق المصادفة، ودون التعرف الراوي على هوية البطل منذ الوهلة الأولى، إذ يقوم الراوي بتقديم البطل بصورة مبهمة، وبوصفه شخصية نكرة، مجهول الهوية. ولكن ذلك لا يمنع الراوي

من تحسين صورته، وتهيئة السامع لتقبله شيئا فشيئا، ليجعلنا نثق به وبما يقوله؛ وبالتالي الاستماع إليه.

أما موقف الجماعة تجاه شخصية البطل الغريبة الأطوار، فيتسم بالازدواجية: فهي شخصية مقبولة ومرفوضة في الآن عينه، تثير الإعجاب بكلامها والاحتقار بأسمالها، لا تتكلم بدون مقابل. إنها تؤلف خطاباتها تبعاً لمصالح وأذواق أولئك المستمعين، وتتكلم، إذا صح القول، «بالوكالة، نيابة عن الآخرين...».[97]

نحن، إذاً، أمام مفارقات لا بد من التأكيد على أهميتها. فشخصية البطل تحقق قدرا كبيراً من التوازن بين مزاياها البلاغية، وقولها الفصيح، وكلامها المشوق الأخاذ من جهة، وبين وضعها الاجتماعي المزري، والمتسم بالهامشية والدونية من جهة ثانية. فهي في المجمل شخصية جديرة بالإعجاب والاحتقار في وقت واحد...

فعلى سبيل المثال، تعتبر شخصية أبي الفتح مدهشة للغاية. إنها شخصية ذلك القادم من زمن بعيد، فصيح اللسان، أقواله جديرة بالتأمل والاستماع، وهذا المظهر الأخير هو الذي يقربه من الراوي، وكذا من المستمعين الآخرين على حد سواء، ويدمجه جزئياً في الحلقة المنسجمة التي يشكلونها. «ففصاحته هي التي تغفرُ له هيئته الشاذة وانحرافات سلوكه».[98]

إن هذا التناقض الذي تنطوي عليه شخصية بطل المقامات هو الذي ينتج فعل السرد، أو على الأقل يولِّد الرغبة في السرد والتلقي معاً، إذا قبلنا بفكرة أننا نروي قبل كل شيء ما يخرج عن المعتاد، وما هو عجيب وغريب.

عكس ما نجده في مقامات السيوطي. ففي "المقامة المكية"، ينزل الراوي بمكة الشريفة، وبفنائها يحط الرحال: «فبينا أنا ذات ليلة في المطاف وقد هَمَرتْ سحائب الألطاف، إذا بِشُعْبَةٍ مُؤتَلفينَ وعُصْبَة مُحتفينَ وهم بين سلام وترحاب، وبكاء ونحيب، وفي صدر الحلقة شاب نحيف الخلقة، قد تدرج بثياب البها، وتقنع بجلباب الحيا[...] وهو يزهو من خيلائه زهاء الطاووس، ويجفو على قرنائه جفاء العروس». (ص:1122)

هنا تسحر شخصية البطل الحاضرين- منذ الوهلة الأولى- ببهاء طلعتها، وحسن ملبسها من جهة، وببلاغتها وثقافتها وتبحرها في العلم، وفي شتى مجالاته وفروعه

---

97 عبد الفتاح كيليطو: «المقامات»،مرجع سابق،ص:203.

98 عبد الفتاح كيليطو: «المقامات»،المرجع نفسه، ،ص:139.

وتخصصاته من جهة أخرى. كل هذه المعطيات وغيرها تحفز وتستحث الراوي هاشم بن القاسم لمعرفة من يكون: "فلما رأيت جوابه، ووعيت صوابه، عجبت من بحر لا تكدره الدلاء وحبر لا يدركه أولو العلاء، فقلت لله دَرُّكَ وَوَاهاً لِدَرِّكَ فبحق من صيَّرك تاجا لأهل الأدب وسيرك سراجا لكل ذي أربٍ، ألا خبرتني باسمك ونبأني بوَسْمك؟

فأنشأ مرتجلا، وأنشد مستعجلا:

إني أبو البشر العلا

بي تاج أهل الأدب

قد طوحت يد النوى

بي في بلاد العَربِ. (ص:1138)

هكذا نلفي أن شخصية هاشم بن القاسم تتسم بكونها «شخصية عالمة فاضلة هادئة مؤمنة، شخصية أديب ونحوي ولغوي، شخصية من يسعى إلى الفضلاء لمجالستهم لا إلى الكدائين لمسامرتهم».[99] كما أن مظهر البطل (أبو بشر العلابي) ومخبره، كلاهما يثيران إعجاب الراوي من جهة والجماعة من جهة أخرى، عكس ما نجده مع أبي الفتح الإسكندري وأبي زيد السروجي.

أما عن حضور أو غياب الراوي والبطل في مقامات الهمذاني، فنجد أن أبا الفتح يغيب عن المقامات التالية: الصيمرية، والبغدادية، والبشرية، النهيدية، والتميمية، والمغزلية، حيث يضطلع الراوي هنا بدور مزدوج: فهو بطل المقامة وراويتها في الآن عينه. أما بخصوص مقامات الحريري، فإن أبا زيد السروجي، يحضر في جميع المقامات، فيما لا يتغيب الحارث بن همام (الراوي) إلا مرتين عن العالم التخييلي، في المقامتين الثامنة والأربعين والتاسعة والأربعين. في حين يقتصر حضور الراوي والبطل في مقامات السيوطي على ثلاث فقط وهي: المقامة الأسيوطية والجيزية والمكية...

هكذا يمكن القول: إنه ما من مقامة إلا وتضع، عبر تكرار المسار، طقوساً لفعل القراءة، حيث يواجه الراوي/عيسى بن هشام، في معظم المقامات، ممثلاً متعدد الصور يتعرف فيه - باندهاش دائما - إلى شخصية أبي الفتح الإسكندري. وهو

---

99 عبد الله محمد الغزالي:«البناء السردي في مقامات جلال الدين السيوطي»، مرجع سابق، ص: 165 .

اندهاش «لا يشاركه فيه القارئ (أو المستمع) الذي، بعد مقامتين أو ثلاث، يفطن للعبة ويتوقع عودة القصة ذاتها، وبعبارة أخرى فالقارئ، متقدّمٌ على الراوي».[100]

كما نلاحظ أن الراوي والبطل لا يفترقان إلا ليعودا للالتقاء من جديد، وهنا قسم عبد الفتاح كيليطو الرسالة التي ينقلها الراوي في المقامات إلى ثماني جزئيات بروبية (نسبة إلى فلاديمير بروب)، وهي على النحو التالي:

1. وصول الراوي إلى مدينة ما.
2. المواجهة بين الراوي والمتشرد أو المتحدث المتخفي.
3. العرض الأدبي الذي يؤديه الثاني.
4. الراوي يكافئ المتشرد.
5. اكتشاف شخصية المتشرد الحقيقية.
6. الراوي يوبخ.
7. المتشرد يبرر.
8. افتراق الاثنين.

فيما أضاف جيمس توماس مونرو، بغرض تحقيق التناسق، جزئية أخرى لا تذكر أبدا بشكل صريح وهي:

9. رحيل الراوي من المدينة."[101]

هذا النظام الذي وضعه كيليطو يتسم بالاتساق البالغ كما هو الحال مع مقامات الحريري، فيما يسري أيضا بدرجة كبيرة على معظم المقامات المنسوبة إلى الهمذاني، لكنه لا ينطبق على أغلبية مقامات السيوطي.

ثالثا: المروي له ورهانات التواصل

مما لا شك فيه، أن الاهتمام بالمروي له جاء متأخرا في الدراسات النقدية الحديثة، ولكن إماطة اللثام عن هذا المكون لاحقا سيمكننا من استكمال المداميك الرئيسة التي ينبني عليها صرح الحكاية بصفة عامة، بعد أن كانت الهيمنة لركنين أساسيين وهما: الراوي والمروي. وينبغي التأكيد هنا، أن العناية بمكون المروي له، تعود إلى الاهتمام الكبير الذي أثارته" نظرية التلقي" في أوساط المعنيين في مجال السرديات الموسعة بصفة خاصة.

---

100 عبد الفتاح كيليطو: «المقامات «، مرجع سابق، ص:23.

101 جيمس توماس مونرو: «فن بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكاريسك»، مرجع سابق، ص:157.

ذلك أن المروي له، حسب بعض النقاد «يتوسط بين الراوي والقارئ، ويسهم في تأسيس هيكل السرد، ويساعد في تحديد سمات الراوي، ويجلي المغزى، ويعمل على تنمية حبكة الأثر الأدبي، كما إنه، يؤشر إلى المقصد الذي ينطوي عليه ذلك الأثر الأدبي».[102]

فمنذ البداية يظل دور المروي له[103] بارزاً في المقامات؛ لأنه هو المستهدف من الحكي، وهو الذي قبلَ أن يتواطأ مع المؤلف (الحقيقي) والراوي (المتخيل) على قبول الدعوة إلى إصاخة السمع لما يُحكى، في نطاق ميثاق قرائي ضمني، يشدُّه بمختلف أطوار مسار المقامة من بدايتها إلى نهايتها؛ لأن المروي له - في النهاية - معنيٌّ بما يقدم له من حكم وأمثال من جهة، ومدعو إلى القيام بدور الراوي الذي ينقل تلك الرواية إلى من بعده من جهة ثانية، وأخيرا مطلوب منه التفاعل الإيجابي مع ما يرويه الراوي.

من علامات حضور المروي له في العالم الحكائي، منها ما يحيل على مباشرة من قبل صيغ المخاطب والصيغ الدالة على مروي له خصوصي وغيرها. ومنها ما يحيل عليه بصفة غير مباشرة مثل ضميري المتكلم والغائب والمشيرات وصيغ النداء والاستفهام والتعجب والنفي والإثبات.[104]

وهنا يؤكد كيليطو أن هناك قاعدة لا يجادل فيها أحد، وهي أن الحكاية لا تروى إلا بمقابل، فإن راقت الحكاية المستمع أو أثارت اندهاشه أو حركت شفقته، فإنه يشعر- من تلقاء نفسه - بالحاجة إلى تعويض الراوي.

وفي الاتجاه ذاته، يتصور عبد الله إبراهيم أن ثمة تعاقدا ضمنيا بين الراوي والمروي له، (وهو ما يشكل ظاهرة مهيمنة في السرد العربي عامة، والمقامة خاصة) ويتمثل هذا التعاقد في أن ثمن المكافأة يتحدد على ضوء غرابة الحكاية، وقد «تكون المكافأة مادية أو تكون معنوية كإبداء الإعجاب بالحكاية، والإطراء على الراوي، وإذا أغرب الراوي

---

102 عبد الله إبراهيم: «السردية العربية. بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي»، مرجع سابق، ص:14.

103 يعتقد سعيد يقطين أن السرديات حين تهتم بـ«المتلقي» ترمي إلى تحقيق غايتين مركزيتين: الأولى، توسيع مدار بحثها، والانتقال من المروي له إلى القارئ، والغاية الثانية، تتمثل في تطوير مساهمتها في نظرية «التفاعل النصي» بنقلها مجال الاهتمام بـ«التفاعل» بين النصوص، وعلاقات بعضها ببعض، إلى البحث في « تفاعل القارئ» مع النص، وهذا ما سعينا إلى تحقيقه في مقاربتنا لدور المروي له في المقامات.

يراجع كتاب سعيد يقطين:» السرد العربي، مفاهيم وتجليات»، مرجع سابق، ص: 266.

104 «معجم السرديات»، مرجع سابق، ص: 386.

بحكايته، أفضى ذلك إلى زيادة مكافأته، سواء أكان المتلقي فردا أم جماعة».[105]

ومن هذا المنطلق، يحسن بنا الحديث عن خصوصية ما يتميز به المروي له، وتلك الخصوصية نابعة من موضوع الحكاية نفسها. فإذا كان المروي له في أكثر مقامات الهمذاني والحريري من السُّمار، فإن المروي له في مقامات السيوطي: إما طلبة علم أو مصلون أو زوار لبيت الله، وهم بطبيعة الحال ثقات يستحقون أن يروى لهم علم لا سمر.

من هنا نجد أن المقامة/الحكاية تروى، في الغالب، للاستئناس وتزجية الوقت الفراغ، بالنسبة للهمذاني وحتى الحريري (وإن بدرجة أقل)، في حين يستهدف السيوطي من رواية مقاماته أن يحفظها المروي له. ومن أجل بلوغ هذا الأرب، حرص السيوطي على توفير كل مستلزمات حفظ المروي له لهذه الحكايات؛ فهيأ الراوي الصادق والبطل الثقة، كما حرك الراوي لرسم فضاء المقامة المكاني والزماني، وبذر بذور الحكاية ليقوم بأدائها، وبذلك يكون المروي له/السامع قد استعدَّ لسماع الحكاية، والإعجاب بها وببطلها وموضوعها، ومن ثم حفظها وروايتها والاستمتاع بها والإفادة منها.

وفي هذا السياق، يمكننا التمييز بين نوعين من العلاقة بين الراوي والمروي له:

الأولى: علاقة فعلية: يكون الراوي هو الفاعل الوحيد. فهو الذي يتكلف بالفعل الكلامي، في حين يظل السامع متلقيا للفعل. وطبيعي أنه يتفاعل معه، غير أن هذا التفاعل يظل ضمنيا؛ لأنه لا يتجسد من خلال فعل كلامي ثان، يسهم في سيرورة الكلام الذي ينتج من قبل المتكلم.

وعليه، فإن هؤلاء المستمعين لا يتدخلون في سير الأحداث، ولا يشاركون فيها؛ فهم نظارة أو مشاهدون يستمعون، ويستمتعون بالمقامة. إننا، إذاً، أمام جمهور جاهز، ومستعد لتلقي المقامة، ولكنه جمهور صامت وغير مشارك.

الثانية: العلاقة التفاعلية: في هذه الحالة نجد أنفسنا أمام فعلين كلاميين، لكل واحد منهما طبيعته الخاصة التي تساهم في جعل المنتج داخل المجلس وليد تفاعل بينهما.[106] فالراوي ينتج كلاما. وهذا الكلام هو الذي يحفز المتكلم، ويوجهه إلى التفاعل مع محتوى الكلام. لذلك نَسِمُ العلاقة هنا بـ"التفاعل"؛ لأن المروي له

---

105 عبد الله إبراهيم: «السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي»، مرجع سابق، ص:203.

106 سعيد يقطين: «السرد العربي مفاهيم وتجليات»، مرجع سابق،ص:152.

مشارك إيجابي في مقام التواصل. وعلى حد تعبير عبد الله إبراهيم، فإن البنية السردية للمقامة، تمنح المروي له، موقعا مهما في عملية الإرسال والتلقي، ويتميز المروي له، هنا، بأنه «يتماهى بالراوي المجهول، ذلك أنه، كان مرويا له، قبل أن تنجز الحكاية، وها هو الآن، قد أصبح راويا لها».[107]

ويتخذ كلام المروي له - في الغالب - إحدى الصيغتين التاليتين: الطلب أو الاستفهام.

1 - صيغة الطلب:

يذكر الحريري، في مقدمة مقاماته، أنه أنشأها بطلب مِنْ «مَنْ إشارته حكمٌ وطاعته غُنْمٌ إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها تِلْوَ البديع...».(ص:5) غير أن أصحاب التراجم مختلفون حول هوية هذه الشخصية الكبيرة. فهناك من اقترح اسم وزير السلطان مسعود واسمه: أنو شروان بن خالد، الذي تولّى مناصب رفيعة لدى السلاطين السلجوقيين والخليفة المسترشد؛ كما عزا البعض الآخر الأمر - حسب كيليطو - إلى الوزير ابن صَدَقَة.[108] فيما اقترح ابن جهور اسم "المستظهر" (الخليفة العباسي) قائلاً: «إن الذي أشار عليه بها في قوله، فأشار "من إشارته حكم، وطاعته غنم"، إنه المستظهر».[109]

ومهما يكن من أمر هذا المروي له، فمقدمة الكتاب، تَصِفه بأنه شخصية هامة، مالكة لسلطة تهديدية ومُنْعِمة في آن واحد، يعترف لها الحَريري بحق إسناد مهام إلى من هم تحت سلطتها. فالطلب، في هذه الحالة، لا يترك سوى قليل من حرية الحركة لمن عليه مهمة التنفيذ؛ لأنه على المنفذ أن يخضع لأمر الموصِي بالطلب، ويقدم عرضاً بعد ذلك عن "تسييره" للمشروع؛ فهو بالتالي «ينجز مهمة بالوكالة وسيكون عليه أن يعلن عن مطابقة العمل المنجزِ لبنود الطلب. إن نصيَّة أو قيمة هذا العمل تخضع لهذا التطابق».[110]

يكلف الموصِي بالطلب الحريري بإنشاء مقامات على نمط مقامات الهمذاني، ويعيِّنُ

107 عبد الله إبراهيم: «السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي»، مرجع سابق، ص:212.

108 عبد الفتاح كيليطو: «المقامات: السرد والأنساق»، مرجع سابق، ص: 148.

109 أحمد بن يحيى بن فضل الله القرشي العدوي العمري، شهاب الدين: «مسالك الأبصار في ممالك الأمصار»، المجمع الثقافي، أبو ظبي الطبعة: الأولى، 1423 هـ، ص: 174.

110 عبد الفتاح كيليطو: «المقامات»، مرجع سابق، ص: 148.

له الأنموذج الذي سيفصِّل على قياسه نسيج خطابه الجديد، وما دفع الآمر بالطلب إلى اللجوء للحريري ليس سبباً شخصياً، بل بالأحرى سبباً جماعياً؛ فوظيفته تحتم عليه السهر على الصالح العام بكل تجلياته المادية والمعنوية.

وكما يحدث في الحكاية الخرافية؛ فإن الشخص الذي يتوجَّه إليه الطلب لن يصير بطلاً إلا إذا نجح في إنجاز المهمة التي أوكلتْ إليه، وفي إصلاح الضرر الذي عانت منه الجماعة. فالمرء لا يولد بطلاً، أو مؤلِّفاً، بل يصير كذلك حين يسير في اتجاه طلب الجماعة.

وهنا يحق لنا أن نتساءل: ما هذا النقص الذي تعاني منه الجماعة؟ وما الهمُّ الذي دفعَ بالموصي بالطلب أن يأمر الحريري بإنشاء المقامات؟ وما التهديد الذي على البطل المنقذ أن يزيحه؟

المقامة صريحة بهذا الصدد: لقد تم الطلب في "بعض أندية الأدب الذي ركدت في هذا العصر ريحه وخَبَتْ مصابيحه"، «الجماعة مهدَّدة بموت الأدب؛ ومهددة بأن تغرق في اللانص، في ليل بهيم همجيٍّ. مُهمة الحريري هي إثارة ريح منعشة ومنقذة تُحيي اللهيب الذي كاد أن يخبُو».[111]

ومع أن الحريري كان على علاقة مع مالكي المعرفة والثروة والسلطة في تلك الفترة، فقد توجَّب عليه، كي يصبح جديراً بلقب مؤلِّف، أن ينجح في المهمة التي كلِّف بها. مهمة دقيقة، تنطوي على مجازفة كبرى: الفشل يعني أن يلصق به اللقب المشين للبطل الزائف. إنه يتردد، ويشك في نتيجة المشروع، ويحاول التملُّص مدعياً ضعف أدواته، لكن المُوصي بالطلب لا يسمح له بالانسحاب، يحاول الحريري - بمكر- أن يقول «إنه لم يؤلف كتابه إلا بفعل الإكراه؛ [فقد] كان أمر الطلب من الجزم لدرجة لا يستطيع معها سوى الاستجابة».[112]

أما بخصوص دواعي تأليف السيوطي لبعض مقاماته، فيمكن إيجازها فيما يلي:

- محاربة القصاصين والوضاعين للحديث.
- الدفاع عن ابن الفارض في محنته.
- نقد سلوك المتصوفة في عصره.
- السرقات الأدبية.
- الرد على مطاعن الخصوم.

---

111 عبد الفتاح كيليطو : «المقامات:السرد والأنساق «، مرجع سابق ،ص:148.

112 عبد الفتاح كيليطو : «المقامات «، المرجع نفسه، ، ص:149.

وهذا ما يؤكد لنا أن مقامات السيوطي ارتبطت، أيضا، بمناسبات أو ظواهر كانت السبب غير المباشر في تحفيز المؤلف على التأليف. وهذا دليل على أن السيوطي كان له حضور قوي في مجتمعه، من هنا جاءت مقاماته كتصورات ومقترحات ومساهمات في تشخيص بعض الظواهر المرضية التي تفشت في ذلك العصر، تصدى لها السيوطي بلا هوادة بالنقد والتحليل والتشخيص. كما أن تعدد تلك الظواهر كانت السبب في تنوع موضوعات مقاماته، وحافزا على طرح موضوعات جديدة، لم تدر في خلد من سبقه من المقاميين على حد تعبير الباحث سامي الدروبي.

هكذا يحتمي الكاتب وراء المصلحة الخاصة لمشروعه، ويعرض نفسه رافعاً للجور، وأن من واجبه أن يصحح وضعاً كارثياً، ويضع حداً لانتشار بدعة ما من البِدَع. من هنا ندرك، إذاً، لماذا تعرض أغلب المؤلفات الكلاسيكية نفسها جواباً عن سؤال، أو طلب، أو التماس عاجل.

2 ـ **صيغة الاستفهام**

عادة ما يأتي كلام المتكلم في نظير هذه الوضعية ـ جواباً عن استفهام، أو استجابة لأمر أو طلب.[113] وتتولد عن هذا التفاعل بين الطرفين «أنواع متعددة من الكلام يمكن إدراجها ضمن ما يعرف بـ: المحاورات، المناظرات، المسائل والأجوبة، الألغاز والأحاجي».[114]

ففي "المقامة القَرِيضيّة" (على سبيل المثال لا الحصر) يصل عِيسَى بْنُ هِشَام جُرْجَان الأَقْصى. ويستقر فيها، وَيتخذ له رُفْقَة صَحَابَة، وبينما هم جالسونَ يتذاكرون في القريض وأهله، جلس أمامهم شَابٌ غَيْرَ بَعيد يُنْصتُ وخاطبهم قائلا: «سَلُوني أُجِبْكُمْ، وَاسْمَعُوا أُعْجِبْكُمْ. فَقُلْنَا: مَا تَقُولُ في امرئ القَيس؟ قَالَ: هُوَ أَوَّلُ مَنْ وَقَفَ بِالدِّيارِ وَعَرَصَاتِهَا». (ص:11) ولم يتوقف الأَمر عند امرئ القيس، بل سألوه عن النابغة وزهير وطرفة، وصولا إلى جرير والفرزدق.

أما الحريري، فيذكر في "المقامة الحرامية" أنه وصل إلى محلة موسومة بالاحترام منسوبة إلى بني حرام، ذات مساجد مشهورة، ومزايا كثيرة، وهو كذلك يصول فيها

113 يعتبر الحوار من أهم الوسائل التي يوظفها المقاميون لتشخيص المواقف، إذ بواسطته يتم التعرف على الشخصيات التي ستتكلم بألسنتها مباشرة مما يُشْعِر المتلقي بأنها من صلب العمل، وأن نسغ الحياة فيها مستمر، ويتميز الحوار بتوظيف المتحاورين كلمات وعبارات مشتركة بينهم، كما يتميز بتوظيف الجمل الاستجوابية (سؤال/جواب) التي تساهم في تنامي الأحداث أو تصاعد حدة الصراع أو انحلال العقد.

114 سعيد يقطين: «السرد العربي مفاهيم وتجليات»، مرجع سابق ، ص:153.

ويجول حتى دخل المسجد. ولما انتهى الجمع من الصلات خاطبهم الشيخ كلاما بهيا، فيه الكثير من الدروس والعبر، على إثر ذلك سأله الحاضرون: «أيها الخلّ الوَدودُ. والخدْنُ المَوْدودُ. ما سرّ كلامكَ المُلغَز. وما شرْحُ خطابكَ الموجز. وما الذي تبْغيه منّا ليُنْجَزَ؟ فوَالذي حَبانا بمحَبّتك. وجعلَنا منْ صفْوَةِ أحِبّتِكَ. ما نألوكَ نُصْحاً. ولا ندّخرُ عنْكَ نَضْحاً». (ص:508)

وما كان منه إلى الإجابة عن تساؤلات الحاضرين، بعد أن شكرهم على حسن الرفقة، واعتبرهم ممّنْ لا يَشْقى بهمْ جَليسٌ. ولا يصدُرُ عنهُمْ تلْبيسٌ. ولا يُخيّبُ فيهمْ مَظنونٌ. ولا يُطْوى دونَهُمْ مكْنونٌ.

أما السيوطي، فقد كانت مقاماته مليئة بصيغ السؤال الذي يثير شهية المؤلف للجواب. يستهل المؤلف "المقامة التفاحية" بما يلي: «سألت طائفة فاقهة عن مناقب الفاكهة، وصفاتها المشاكهة، وما ضرب لها من الأمثال والمشابهة، وما قاله فيها كل طبيب أريب وكل شاعر أديب، واختارت منها سبعة زهراً وبضعة جهر الزمان بحسنها جهرا. فأجبناها لما طلبت، وسالت قناة القلم بالبلاغة فيها، ولما سألت ورغبَتْ، وبدأنا بالألطف فالألطف في الذات». (ص:292)

خلال كل ما سبق، يظهر الأبطال، في هذه المقامات، مجادلين ومحاورين، ما دام الجمهور (المروي له) بدوره لا يتوانى عن طرح الأسئلة المتعددة والمتنوعة، التي تستمد من صميم بعض موضوعات المقامة، والتي تميل نحو أدب المناظرات، واستعراض غزارة المعارف، وموسوعية البطل.

نستخلص من خلال مقاربتنا لماهية ومواصفات ووظائف كل من الراوي والمروي له، أن الراوي في المقامة، ينتظم في مستويات متدرجة، تبدأ من راوٍ مجهول (حدثنا)، يليه معلوم (عيسى بن هشام)، فالراوي البطل عندما يروي ابن هشام ما حدث له من وقائع وأحداث، سواء بحضور البطل (أبو الفتح الإسكندري) أو في غيابه، ويوازيه في ذلك، مروي له يتلقى من الراوي الحكاية، وقد يكون جزءا من البنية السردية، أو مفارقاً لها.

وباختصار شديد، تمنحنا المقامة إمكانية أن يكون المروي له، في مرحلة لاحقة، راوياً هو الآخر، وبالتالي ينتقل من موقع المتلقي المنفعل إلى المتلقي الفاعل والمتفاعل. فعبارة "حدثنا عيسى بن هشام قال..." تحمل في طياتها راويا (حدثنا) كان في الأصل مرويا له قبل أن يستبدل موقعه، ويتحول إلى راوٍ.

الفصل الرابع
تنوع فضاء المقامات وتعدده

يعتبر المكان أحد العناصر الفاعلة في المقامة، فهو فضاء ومسرح الأحداث، فبدونه لن تقوم قائمة لأي محكي، كما لن يكتب للحدث أن يوجد ما لم تلتق شخصية بأخرى، في بداية القصة، وفي مكان يوحي باستحالة مثل ذلك اللقاء.

غير أن قارئ المقامات، لن يجد صعوبة تذكر في تحديد طبيعة أمكنتها، بدءاً من العنوانين: الرئيس والداخلي، مروراً بالخطاب الافتتاحي، والمتن الحكائي، انتهاء بنهاية الحكاية. وهو ما درج عليه الحريري والهمذاني على الخصوص، وتبعهما في ذلك السيوطي في مقاماته الأربع التالية: "المقامة الأسيوطية" و"المقامة الجيزية" و"المقامة المصرية" و"المقامة المكية".

وللتفصيل في هذا الموضوع، سنوزع مقاربتنا حول أهمية المكان في خطاب المقامات إلى محورين ريئسين: الأول متعلق بفضاءي المدينة والمجلس، والثاني مرتبط بالمقامة ومحكي السفر.

أولا: فضاءا المدينة والمجلس

من أبرز مكونات المكان في هذه المقامات، نذكر الفضاء الخارجي، الذي يتمثل في عالم المدينة التي يَفِدُ عليها الراوي أول الأمر، ثم المجلس باعتباره الفضاء الداخلي، أو المجال المتميز للتواصل الكلامي في الثقافة العربية القديمة عموماً. والمتفحص الدقيق لأمكنة المقامات، سيلفي أن هناك أمكنة نمطية مهيمنة هي على النحو التالي:

1. أمكنة مفتوحة:

يتجسد المكان المفتوح في أفضية (ج. فضاء) المدينة الخارجية التي يحل بها الراوي. فعادة ما يدخل الراوي إلى هذا الفضاء وهو مُنهك من وعثاء السفر، ناهيك عن الفقر والحاجة والعوز، بالإضافة إلى البحث عن الأمان والاطمئنان.

يجد رواة المقامات أنفسهم مقذوفين في هذا الفضاء الجديد، كما لو كانوا مُساقين إلى مصيرهم القدري الغامض، وما يكرس هذه الوضعية أن هؤلاء الرواة حذرون في اختلاطهم بغيرهم في البداية، وهنا يصبح لقاؤهم بشخصية البطل أشبه بذلك اللقاء القائم على محض الصدفة.

أما من مواصفات هذه الأمكنة المفتوحة، فهي تمثل تجسيدا في غالب الأمر أمكنة «الغربة» بامتياز، كما قد نلفيها أمكنة «لجوء»، ونادرا ما تغدو أمكنة «حنين» أو وقوف على الأطلال.

أ. أمكنة الغربة:

طالما ترددت صفة الغربة على لسان رواة المقامات، حيث كان لها وقعها القوي على طبيعة علاقاتهم بالمكان الجديد. وعلى حد قول الجاحظ: «الغربة كربة، والكربة ذلة، والذلة قلة»،[115] وهذا ما ينطبق على كثير من أحوال كل من عيسى بن هشام والحارث بن همام وهما يطآن المكان الجديد.

فكثيرة هي مقامات الهمذاني التي يفتتح بها عَيسَى بْنُ هِشام كلامه، بأنه حل في مطارح الغربة مُجْتَازاً ("المَقَامَةُ العلْميَّة")، وأنه بلغت به الغربةُ باب الأبواب ورضي من الغنيمة بالإياب ("المَقَامَةُ الحِرْزِيَّةُ"). كما أن حالة الاغتراب لازمت أيضا بطل مقامات الهمذاني، وهذا ما يتجلى في"المقامة الأذربيجانية"، حيث يرفع أبو الفتح إلى المولى عز وجل عقيرته أن يكون له عونا له في غربته، وأن يفرج كربته.

كما لا نعدم نماذج تمثل لنا حالة غربة كل من الراوي والبطل في مقامات الحريري. ففي نهاية "المقامة الرملية"، يصف الحارث بن همام مكابداته من جراء اغترابه في المكان بأنه ما كابد في الغربة كهذه الكُربَة. ولا مُني في سَفْرَة بمثلها منْ زفْرَة.

أما أبو زيد، فيحكي عن لحظات التيه التي يكابدها في"المَقَامة الكوفية"، وبأن مَراميَ الغُربَة لفظته إلى هذه التُّربَة. وهو في جوع ومسغبة. وكثيرا ما يوقع البطل الراوي في أحبولة من حبائل ختله، إلى درجة أن الراوي يعترف للقاضي (في "المقامة الرملية") مدى شدة إعجابه بشخصية أبي زيد قائلاً: «لمْ أرَ في الاغتراب (أي الغربة) كهذا العُجَابُ، ولا سمعت بمثله ممن جالَ وجابَ». (ص:475)

كل هذا وذاك، يشير إلى أن المكان الجديد (المدينة) الذي يفد عليه الراوي مليء بالمفاجآت التي تنتظره فيه، بدءا بمغامرة السفر في حد ذاتها؛ لأن طريق الوصول إلى المدينة غير محمي من عوادي الطبيعة، كما لا يأمن الوافد على حياته من قطاع الطرق.[116]

أما حال وصوله إلى المدينة، فيجد أمامه عالما جديدا، ونماذج بشرية مفاجئة،

---

115 الجاحظ: «رسالة الحنين إلى الأوطان»(رسائل الجاحظ)، ج 2، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة 1965، ص:39.

116 ذكرت بعض المصادر أنه حينما خرج الهمذاني من جرجان قاصداً مدينة نيسابور، وفي طريقه إلى تلك المدينة، خرج عليه لصوص، وسلبوا منه كل شيء، وقد وصف هذه الحادثة في إحدى رسائله فقال: «كتابي وأنا أحمد الله إلى الشيخ، وأذم الدهر، فما ترك لي فضة إلا فضها، ولا ذهبا إلا ذهب به، ولا عقارا إلا عقره، ولا ضيعة إلا أضاعها. ودخل نيسابور وهو «ولا حلْيَةَ له، إلا الجلدة، ولا بُردة له إلا القشرة».

- شوقي ضيف: «المقامة»، مرجع سابق، ص- ص:14 - 15.

وهذا حال الحارث بن همام في "المقامة الواسطية" الذي قاده حظُّه الناقصُ إلى خانٍ ينزلُهُ شُذّاذُ الآفاقِ. وأخلاطُ الرِّفاقِ.

أما العنصر الآخر الذي قد يعاني منه الوافد الجديد، فهو ظلم الحاكم وجوره. من هنا كان الحارث بن همام في "المقامة الإسكندرية" شديد الحرص على الالتزام بالوصية التي تلقفها منْ أفْواه العُلَماء ومفادها: أنهُ يلْزَمُ الأديبَ الأريبَ. إذا دخَلَ البلَدَ الغريبَ. أنْ يَستَميلَ قاضِيَهُ. ويستَخْلِصَ مَراضِيَهُ. ليشْتَدَّ ظهرُهُ عندَ الخصامِ. ويأمَنَ في الغُربَةِ جَوْرَ الحُكّامِ.

لكن سرعان ما تتبدد غرَبة المغتربِ، وهو يشرع في التأقلم مع ظروف المكان الجديد. وشيئا فشيئا تتحول الغربة ألفة، والخوف من مجهول المكان طمأنينة، خصوصا إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الراوي، يحرص كل الحرص على أن يتكيف مع المدينة بالتدريج؛ لأن له فيها مآرب شتى على حد تعبير عيسى بن هشام. أوليس أبو الفتح هو القائل في مقام آخر ("المقامة البخارية"):

غَرِيباً إذَا جَمَعَتْنَا الطَّرِيقُ
أَلِيفاً إذَا نَظَمَتْنَا الخِيَامُ

ب. أمكنة اللجوء طلبا للأمان والاطمئنان

هذه الأمكنة، بهذه المواصفات، تقابلها شخصية الصعلوك الهارب. ففي"المقامة الأذربيجانية"، يُتَّهم عيسى بن هشام بسرقة مال غيره، فما كان منه إلا أن يفر بجلده إلى مكان آخر، سالكا - في ذلك - مسالك وعرة، وغير آمنة إلى أن وصل أذربيجان، هناك أحس بأنه بمنأى عن العقوبة التي كانت تنتظره، لو مكث هناك يوماً واحداً.

وفي نظير هذه المقامات نجد أن الوضعية السردية تنهض أساساً على لحظتين رئيستين، تقوم الأولى على وصف حالة انتقال الشخصية من وضعية اللااستقرار إلى حالة الاستقرار، حيث يجد عيسى بن هشام نفسه في ما يسمى بفضاء "البين بين" (Entre –deux)، أي بين فضاءين مصيريين هما: فضاء ما قبل الخروج من المكان الذي اتهم فيه بالنصب والاحتيال، وفضاء ما بعد الخروج، وهو الذي لجأ إليه هرباً من عواقب التهمة التي دفعته للهرب.

فهناك دائما، في مثل هذه الوضعيات السردية، حالة عبور من وضعية أولية (ما قبل) إلى وضعية ختامية (ما بعد)، عبر تحولات حدثية تجري وتتسلسل(أثناء)، وفق خُطَّة

حكائية تعتمد الحكي الطولي الذي تترابط فيه أواصر الحكاية وتتعاضد، من بدايتها إلى نهايتها.

ج. أمكنة الحنين والشوق

في لحظات قليلة وطريفة، تجتاح الراوي نوبات حنين حرّى لماضيه البهيّ، يتذكر خلالها الحياة الهادئة المسالمة التي كان يحياها في مراتع الصبا بين رفاقه وأترابه، ومثال ذلك ما نجده في المقامة "المقامة الحلبية": «نزعَ بي إلى حلَبَ. شوْقٌ غلَبَ. وطلَبٌ يا لهُ من طلَبْ! ». فلا غرو أن فعل التذكر في مثل هذه المقامات، يتم من خلال تقنية سردية معروفة وهي الاسترجاع، التي يستحضر عبرها الراوي صور الماضي، والتي تنحو به منحى رومانسياً(«ولمْ أزَلْ مُذْ حلّتْ رُبوعَها. وارْتبَعْتُ ربيعَها. أفاني الأيّامَ. في ما يَشْفي الغَرامَ. ويُرْوي الأوامَ. إلى أنْ أقْصرَ القلْبُ عنْ وَلوعِه. واسْتَطارَ غُرابُ البينِ بعْدَ وقوعه") .

والظاهر أن نداء وجيب القلب، كان وراء سفرة الراوي إلى حلب. خلالها أخذ أُهبَةَ السيرِ، وخفَّ نحوَها خُفوفَ الطّير، وفاءً منه إلى ذلك الماضي الجميل، الذي بددته الأيامَ، وكان يحلم باستمراره ودوامه، أو استرداد بعضه من قبضة الدهر الغشوم.

2. أمكنة مغلقة :

تتصف الأمكنة المغلقة في المقامات بمواصفات معينة مثل: «الألفة»، و«الدفء»، و«الأمان». كما أنها أفضية خاصة بالإنتاج والتلقي كذلك، حيث تتعدد المجالس بتعدد الطبقات والجماعات الاجتماعية، وبحسب نوعيتها.[117]

في المقامات المدروسة، تتمثل الأمكنة المغلقة في شكل مجالس داخلية متعددة ومختلفة، نختصرها في المجالس التالية: مجالس الولائم، ومجالس التعبد والصلاة، ومجالس العلم والأدب.[118]

ولتعميق التحليل في طبيعة هذه الأمكنة المغلقة، لا بد من التوقف عند أهم تلك المجالس التي تهيمن على المقامات، ومن أهمها:

---

117 وهنا يميز سعيد يقطين بين ثقافة عالمة تهيمن في «مجالس خاصة»، وثقافة شعبية تسود في«مجالس عامة».

118 استعملت كلمة «مقامة» في العصر العباسي بمعنى المجلس يقوم فيه شخص بين يدي الخليفة أو غيره، ويتحدث واعظاً، ثم استعملت لاحقا لتدل على المحاضرة، وبهذا تنتقل من معناها اللغوي لتدل على طقس اجتماعي أو سلوك معين، وتتحول إلى مفهوم اصطلاحي يشير إلى وقوف شخص ما أمام جماعة يعظهم أو يعلمهم.

أ. مجالس الولائم

يؤكد عبد الفتاح كيليطو على أن هناك علاقة وطيدة بين الأكل والسرد في المقامات. ففي العديد من الحكايات «يشكل الأكل قبل السرد طقساً لازماً. ذلك أن المشاركة في الأكل تخلق جوا من الألفة والأنس، وعملية السرد تقتضي المودة والقرابة والاتصال الحميم».[119] فالمضيف الذي يقدم الأكل يكون عادة هو المتلقي للسرد، فيما يكون الضيف هو القائم بالسرد.

وعادة ما تتطلب أجواء الولائم أمكنة مغلقة، وقد تكون آهلة بمرتاديها والمتبتلين فيها، وهي من البقاع المعمورة بالقصف، والمقصود بالتنزه، والمطروقة للشرب والأكل، كما أنها من مطارح أهل البطالة، ومواطن ذوي الخلاعة، وفضاءات العبادة والعلم والمذاكرة.

ولقد جرت العادة، أن يساق الراوي إلى بعض هذه المجالس المغلقة سوقاً، وقد أعياه السفر والترحال، ملتمساً فيه عناصر الطمأنينة والراحة، وما يسد الرمق من طعام وشراب.

وفي هذا المضمار، لا يتردد عيسى بن هشام (في "المقامة الجاحظية") في قبول دعوة من دعاه إلى وليمة، تطبيقا للحديث المأثور عَنْ رَسُولِ اللهِ صَلّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلّمَ: «لَوْ دُعِيتُ إِلَى كُرَاعٍ لأَجَبْتُ وَلَوْ أُهْدِيَ إِلَيّ ذِرَاعٌ لَقَبِلْتُ».

في نظير هذه المقامات تنشط تقنية الوصف، من أجل إبراز مظاهر البذخ والثراء الفاحش والتبذير لدى طبقة من التجار والمترفين. فتنشط الممارسة الوصفية من خلال إبراز المميزات الخارجية والداخلية للمكان ولنفسية ساكنيه، وسلوكهم: أفعالهم وحركاتهم وتصرفاتهم. وعادة ما تكون جمالية المكان الموصوف عندما يكون الوصف ذاتيا ،حيث تبرز في الوصف أفعال الجوارح، وأفعال الحالة، والجمل الاسمية، والنعوت، والظروف المكانية...إلخ.

وهنا يسهب الراوي في وصف جماليات الدار من الداخل على النحو التالي: «قَدْ فُرِشَ بِسَاطُهَا[أي الدار]، وَبُسِطَتْ أَنْمَاطُهَا، وَمُدَّ سِماطُهَا، وَقَوْم قَدْ أَخَذُوا الوَقْتَ بَيْنَ آس مَخْضُود، وَوَرْد مَنْضُود، وَدَنّ مَفْصُود، وَنَاي وَعُود، فَصِرْنَا إِلَيْهِمْ وَصَارُوا إِلَيْنَا، ثُمَّ عَكَفْنَا عَلَى خِوَانٍ قَدْ مُلِئَتْ حِيَاضُهُ، وَنَوَّرَتْ رِياضُهُ، وَاصْطَفَّتْ جِفانُهُ، وَاخْتَلَفَتْ أَلْوَانُهُ». (ص:84)

---

119 عبد الفتاح كيليطو:» الغائب، دراسة في مقامة الحريري»، مرجع سابق، ص:39.

فهذه الدار نموذج من نماذج الثراء والبذخ والميسرة التي كانت تعيشها طبقة من المجتمع، وذلك من ابتزاز واستغلال أصحاب التجارة والحرف وسائر الطبقات العاملة. وبهذا المعنى تغدو مقامات الهمذاني ـ على الخصوص ـ مرآة حقيقية، تعكس حقيقة الظلم الذي رزح تحت عبئه مجتمعه طويلا، والذي أوصل أهله وطبقة سائدة من هذا المجتمع إلى درجة من الذل لا تطاق.[120]

وفي هذا السياق، تنشط حيل أبو الفتح الإسكندري في التربص ببعض من يلقاهم في الطريق من أجل الإيقاع بهم واستغفالهم، والنيل منهم. ففي "المقامة البغدادية"، يتصيَّد أبو الفتح الإسكندري مسافرا ساذجا مغفلاً، وينجح في أن يأكل على نفقته أطيب أنواع الطعام، ويتمتع بألذ أصناف الحلوى، ويشرب أبرد ألوان الشراب في يوم قائظ.

غير أنه ما كل مرة تسلم الجرة، ففي سفرة أخرى، وبالضبط في "المقامة المضيرية"، كان للبطل موعد مع أكلة المضيرة التي كره كل من يتلفظ بها وبالأحرى أكلها. وهنا يتساءل القارئ عن السبب، فيكون جواب أبي الفتح على النحو التالي: «قصتي معها أطول من مصيبتي فيها، ولو حدثتكم بها لم آمن الوقت وإضاعة الوقت». (ص:123)

ب. مجالس التعبد والصلاة

إذا استشرنا كتب اللغة العربية فستقول لنا: المقامات هي المجالس، والحديث الذي يجتمع له ويجلس لاستماعه يسمى مقامة ومجلساً؛ لأن وضع المستمعين للمتحدث يكون ما بين قائم وجالس، كما أن المتحدث يقوم ببعضه تارة ويجلس تارة أخرى.

باختصار شديد، المجلس هنا هو المكان الذي يحض فيه الخطيب الحاضرين على فعل الخير وشرف الدُّنْيَا وَالْآخِرَة، ويكثر من ذكر الْأَوْلِيَاء وأصحاب الكرامات، وأخبار بعض زهاد أو العلماء، أوليس هو الفضاء الذي تنزل الرَّحْمَة فيه، وتطيب الْقُلُوب، ويستجاب الدُّعَاء ويكشف الْبَلَاء؟

وبهذه المناسبة، نجد الكثير من أمكنة العبادات في مقامات الهمذاني والحريري عموماً، وفي مقامات السيوطي على وجه الخصوص. يقول جلال الدين السيوطي

---

120 بهذه الرؤية للعالم، كانت مقامات بديع الزمان فضيحة عصرها؛ لأنها أشارت إلى كثير من عيوب ذلك العصر ومثالبه. فقد صور الهمذاني ملامح وأحوال الطبقة المترفة التي تأتي على رأس الهرم الاجتماعي، أما الطبقة السفلى في المجتمع البويهي، فكانت طبقة العامة التي كان نصيبها من الترف والنعيم قليل، ولهذا كثر فيها العيارون والشطار، وهم الذين أحسوا الفارق الكبير بين حياتهم وحياة الطبقة العليا، التي يرونها تتمرغ في أعطاف النعيم والترف والبذخ....

على لسان سارده في"المقامة المصرية": «أخبرنا قاسم بن همام، قال: عُجت إلى قلعة مصر، يوم عيد الفطر، فحضرت المصلى، لأحوز فضيلة الصلاة، وأفوز بجميل الصلات، فجلست بمربع رحيب، وسمعت من الخطيب...». (ص:1112 ـ 1113)

وهنا نؤكد أن نظير هذه المجالس، يتطلب نموذج البطل الزاهد والراغب في العلم والمعرفة (مثال أبو بشر العلابي العالم الفاضل غير المكدي). أما طبيعة رواد هذا المكان عموماً، فذلك ما يدفع الراوي/المؤلف إلى تحديد موضوع الحكاية المحبب إلى المروي له.

فكلما ازداد الإعجاب بموضوع المقامة، ازدادت قيمة الحكاية، فلا تكون المكافأة هنا مادية بل معنوية، وهي الإعجاب بالحكاية، وحفظها ثم روايتها جيلاً عبر جيل، وكذلك الاستفادة من الدروس والعبر الحكم المبثوثة فيه.

ج. مجالس العلم والمعرفة

عديدة هي المقامات التي يكون مجلس العلم والمعرفة والآداب هو المكان الأثير في مقامات السيوطي، غير أن ما نسجله في هذا الصدد، أن هذه المجالس في أغلبها عفوية وغير منظمة، من حيث الموضوعات المتطرق إليها فيها. فقد يتم الانتقال فيها من المعرفة النحوية إلى الفلسفة، ومن الشعر إلى التصوف دون ترتيب موضوعي وفكري. ولعل هذه من أهم خاصيات المجلس. إذ يترك الكلام فيه عفو الخاطر. وتنثال الأسئلة أحيانا من ثنايا الإجابات.[121]

وهكذا ينجم الاستطراد وعدم الانتظام الذي تستدعيه ضرورة المجلس. ولعل هذا الطابع الخاص هو الذي أدى إلى تنوع موضوعات المجلس وتعددها، وأفسح لها المجال لتطول مختلف الموضوعات والقضايا، سواء كانت تتصل بعلوم الدين أو الدنيا أو بمختلف الفنون (شعر أو نثر) أو العلوم المتصلة بها.[122] وبهذا تغدو هذه المجالس إطارا عاما، وذريعة مركزية لتوليد الكلام، وإبداعه بين الراوي والمروي له[123].

---

121 هذا المجلس شبيه بفضاء يوناني شهير هو فضاء الأغورا (Agora) (ما يقابل السوق/الميدان)، وهو حيز جماعي مفتوح، يعبر الفرد فيه عن أحاسيسه في حميمية، وعلى مرأى ومسمع من الجميع، إذ لم يكن ثمة حاجز بين الفرد والجماعة ولا بين الفرد والطبيعة بل كان يقوم بين الطرفين تلاؤم تام.

122 سعيد يقطين: «السرد العربي مفاهيم وتجليات»، مرجع سابق، ص:163.

123 يحيلنا الحارث بن همام (على سبيل المثال لا الحصر) في «المقامة الدينارية» على مجلس للقوم، يتبادلون فيه ملحهم وطرائفهم وأسانيدهم: «نَظَمَني وأَخْداناً لي نادٍ، لم يَخِبْ فيه منادٍ، ولا كَبَا قَدْحُ زِنادٍ...»(ص:29).

نخلص مما سبق، أن هناك تناقضا ظاهرا بين عالمين مميزين في المقامات المدروسة: عوالم خارجية غريبة تقدم - في البداية - على أنها مليئة بالمفاجآت، وعوالم داخلية من حيث هي أمكنة ألفة وود واطمئنان. وهذه التعارضات القائمة بين الأمكنة المغلقة (clos) والأمكنة المفتوحة (ouverts)، تمثل موجِّهات تَشِفُّ عن متخيل المقاميين، وعبر هذا التقابل المكاني ترتسم معالم المكان الأليف/المَجلس، الذي تقوم فلسفته على مجموعة من التعاقدات الطوعية أو القسرية، كأن يختار الراوي مجلسه، أو يلوذ به لوذا، أو يقذف فيه قذفاً.

على ضوء هذه المعطيات، ندرك أن تعامل المقامي مع المكان لا ينحصر في استعراض محتوياته، ولو بصورة مختصرة جدا، بل يُعاش كتجربة من لدن الراوي والبطل، في علاقتهما بالشخصيات الأخرى.

فكما هو معروف، فإن المكان عادة ما يكون غير مستقل عن الإنسان؛ لأنه ارتبط دوما بالفعل البشري وبالعواطف الإنسانية، لذلك يبرز في المقامات مكاناً تتدرج فيه العواطف الإنسانية من حالة إلى أخرى: من الغربة إلى الألفة، من الانشداد بأواصر المكان إلى فكرة الرحيل عنه، وذلك وفق خطة مألوفة في مسار المقامات، تبدأ بالانفتاح (دخول المدينة) وتتابع إلى لحظات الانغلاق (دخوله المنزل أو المسجد أو المجلس)، وتنتهي بالتهيب إلى الرحيل (فكرة الرحيل مرة)... وهكذا دواليك.

ثانيا: مقامات بديع الهمذاني ومحكي السفر

لئن كان المجلس يتصل بالفضاء المادي الذي ينتج فيه خطاب المقامات؛ فإن السفر يعتبر أهم طاقة مولِّدة للمادة الحكائية، من منطلق أننا ننظر إلى الانتقال من مكان إلى آخر، لا على مستوى المواقع الجغرافية والحضارية فحسب، بل على مستوى الفعل الإبداعي أيضا، إذ إن كل سفرة تحمل بين طياتها فكرة مقامة.

فلا غرو أن السفر (الذهاب، المغادرة، الخروج...) هو فعل ينطلق في اتجاه معاكس للمكان الأم، ويتضمن أيضا هجراً له، وإن بصفة آنية ومؤقتة. كما أن كل سفر هو قطع مسافة - ولو مجازية - بحثا عن شيء يكمل نقص الذات، شيء يسد حاجته، أو يستجيب لما تطلبه النفس.

فالسفر - من منظور كيليطو - على نحْو دقيق، هو إحدى نقط القوة في فن المقامة عموما. «إنّه تَحْليقٌ، صُعُودٌ يَعْقبُهُ أحياناً سُقوطٌ سَريعٌ ونهاية متوقعة منذ البداية،

في أفق مَنْفذ بطُولٍ هائلٍ، هو في النهاية انفِتاحٌ على اللانهائيّ في علاقة الإنسان بالمكان..."[124].

1. المقامة وليدة فكرة السفر

من الصعب تصور نص مقامي لا ترد فيه إشارة صريحة أو ضمنية إلى فكرة السفر. ذلك أن التأهب لسفر ما هو نوع من التأهب لميلاد مقامة جديدة. من هنا نلفي أن المقامة هي دَوْماً منتوج من صميم فكرة سَفر من مكان بعينه (البداية)، وصولا إلى مكان مؤقت، ومنه الارتحال إلى وجهة أخرى (بداية جديدة ومتجددة)، وذلك وفق البراديغم التالي: وصول ـ توقف ـ رحيل.

ولقد بات من المؤكد، أن المقامي لا يقيِّده مكان معين ولا زمان محدد، ذلك أن الجوَّالة لو استقر به المقام في فضاء معين لما كانت هناك حكاية أصلاً، إذ الشرط الأساسي في العديد من المقامات هو اجتياز العتبة الفاصلة بين فضاءين.

ففعل السفر بكل تداعياته وظروفه ومفاجآته، عنصر حيوي في إبداع المقامة؛ لأنه يضمن التنويع والربط بين التشويق والغرابة؛ ما دام الانتقال من مكان إلى آخر هو تحول من المعلوم إلى المجهول، وهنا تكمن غرابة الحكاية في المقامات.

2. المقامي جوَّابَة الآفاق

في أغلب مقامات الهمذاني والحريري، نلفي الراوي أشبه برحالة جوَّال، لا تحده حدود مكانية، ينبت حالاً في المكان الذي ينتخبه المؤلف للمقامة، وغالبا ما يظهر وقد «قفل راجعاً من مكان، أو وصل توّاً إليه، أو هو في سفر وقد أنهكه التجوال فأمَّ مكاناً ما طلباً للراحة، ويحدد مكانه بدقة، كما ويحدد سبب وجوده في هذا المكان».[125]

هي ذي حالُ شخصيات المقامات رواةً وأبطالاً. فوصول الراوي إلى مكان والرحيل عنه، سهمٌ يتحرك في اتجاه لا محدود، ولكن منطلقه واحد وهو رفض فكرة الاستقرار. وهنا نسوق رأيا له دلالة خاصة في هذا الموضوع استقيناه من مستهل "المقامة الرملية" للحريري، حيث يثني فيه الحارث بن همام على أهمية السفر في

---

124 عبد الفتاح كيليطو : «من فضاء المقامة إلى فضاء الرواية (في «الساق على الساق» لأحمدْ فارس الشدياق)، ترجمة: إسماعيل أزيات، جريدة القدس العربي، 17 ـ 07 ـ 2009 ، ص:10.

125 عبد الله إبراهيم: «السردية العربية ـ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي»، مرجع سابق، ص:198.

حياة الإنسان: «كنتُ أخذْتُ عنْ أولي التّجاريب. أنّ السّفَرَ مرآةُ الأعاجيب. فلمْ أزَلْ أجوبُ كلّ تَنوفَة. وأقتَحمُ كُلّ مَخوفَة. حتى اجتَلَبْتُ كلّ أطروفَة». (ص: 469)

وفي مقامة أخرى لا يجد الحارث بن همام بُدّاً من التذكير بأهمية السفر في مستهل "المقامة الرملية": «كنتُ في عُنفُوانِ الشّباب. ورَيْعانِ العيْش اللُّباب. أقْلي الاكتنانَ بالغاب. وأهْوى الانْدلاقَ منَ القراب. لعلْمي أنّ السّفَرَ ينفجُ السُّفَرَ. ويُنتجُ الظّفَرَ. ومُعاقَرَةَ الوطَنِ. تَعْقِرُ الفطَنَ. وتحْقِرُ مَنْ قطَنَ». (ص: 312) لكن السفر بالنسبة للحريري لا يخلو من متاعب، وهنا يحلو للراوي في "المقامة المروية" أن يذكرنا بأنه «يستَعْذبُ السّفَرَ الذي هوَ قطعَةٌ من العَذاب». (ص:388)

هكذا يقدم لنا المقامي راويته وبطله في المقامات بمواصفات الشخصيات التي لا تعرف معنى الاستقرار. شخصيات تصول وتجول في ربوع الأرض، مشرقها ومغربها، بواديها وحواضرها وفيافيها، ولكنها لا تتردد في الوصول إلى مآربها عبر وسيلة السفر، مهما تناءت الديار وشطّ المزارُ، إذ إن الأماكنُ القصيَّة، بالنسْبَة إلى المقامي هي المَجْهول والجَديد. «وبقدْر ما يَتَصدَّى المؤلف لنفسه بقدَر ما يبْلغُ القصيّ».[126]

وهنا لا يفوتنا التذكير بأن الرحالة في المقامات عادة ما يتسلح بأساليب مختلفة من الحيلة والمكر والدهاء، ليشق لنفسه، طرقا في الغربة، ويحقق ما عز إنجازه في البلد الأم. فكلما نأى المكان أكثر عَنْ نُقطة الانطلاق، كلما أغنت أفق انتظاره (الرحالة) من جهة، وغذّت أحلام المتلقي المُحْتَدِمَة عَن الأماكِن القصيَّة من جهة أخرى.

وهذا ما يتضح بشكل جلي في دفاع الهمذاني عن صورته الأثيرة في المقامات (صورة الرحالة). يقول في "المقامة الأذربيجانية":

أنا جَوّالةُ البِلا
د وجَوّابةُ الأُفُقْ
أنَا خُذْرُوَفةُ الزّما
ن وَعَمّارَةُ الطُرُقْ
لاَ تلُمْني لكَ الّرشَا
دُ عَلَى كُدْيَتي وذُقْ

---

126 عبد الفتاح كيليطو : «من فضاء المقامة إلى فضاء الرواية...»، مرجع سابق، ص:10..

فمن الواضح، أن بديع الزمان الهمذاني يتحدث عن سيرته، بطريقة غير مباشرة؛ فهو الجوَّالة الذي لا تخلو طرق السفر من راحلته، معترفا بكثرة أسفاره بين مدن المسلمين والروم وما جاورهما، دون كلل ولا ملل، سعيا وراء رزقه أينما كان. أوليس هو القائل على لسان أبي الفتح في "المقامة السجستانية": «سَلُوا عنّي البلادَ وَحُصُونَها، وَالجبالَ وَحُزُونَها، وَالأوْدية وَبُطُونَها، وَالبحارَ وَعُيُونَهَا، والخيلَ وَمُتُونَها، مَنِ الذّي مَلَكَ أسْوَارَها، وَعَرَفَ أسْرَارَهَا، وَنَهَجَ سَمْتَها، وَوَلَجَ حَرّتَهَا؟».

وقد يبلغ أبو الفتح شدة عشقه للسفر قمة درجاته، حينما يعترف للجماعة ("في المقامة الجاحظية") أنه من الإسكندرية، لكنه لا يستطيع أن يقيم في المكان ذاته أكثر من اليوم الواحد:

إسْكَنْدَرِيّةُ دَاري
لَوْ قَرّ فيها قَرَارِي
لكِنّ لَيْلِي بِنَجْدٍ
وَبِالحِجَازِ نَهارِي.

فمفهوم السفر، في شموليته، من منظور شخصيات المقامات هو أن تنام في أرض أخرى، وتصحو على زمن آخر..إنه طريق اللاعودة على الرغم من حنين المسافر إلى مكانه الأم، كما أن الأماكن التي تحل بها شخصيات المقامات أو ترتحل عنها، يعيشها المسافر بطعم المصادرة المتكرر، وهو المقبل على الحياة فيها، متصوراً أن قطوف النعمة فيها دانية، لكن أفق انتظاره سرعان ما يخيب، ويتهيب مرة أخرى لشد رحاله إلى فضاء آخر، وتكون النتيجة مقامة جديدة ...وهكذا دواليك.

3. رهانات السفر في المقامات:

عرفنا من قبل أن شخصيات المقامات لا تركن إلى المكان مستمسكة بأهدابه، خائفة من هول المجهول، رغم المكابدة التي يتكبدها المسافر؛ لأنه يترك بيته، ويهجر أهله وأصدقاءه، ويحاول الطيران في أرض الله الواسعة غير عابئ بالأخطار التي تعترض سبيله.

وهنا يراهن المقامي على مجموعة من الرهانات التي تدفعه إلى التمسك بفكرة السفر، نذكر منها ما يلي:

أ . البحث عن فردوس مرتقب

يغادر الراوي (ومعه البطل) المكان كما يغادر الجنين رحم أمه، وهي تسحب خلفها هذا الحبل السري، الذي يتمدد ويتمدد، وحين يحل بأرض أخرى ينقطع الحبل، ليختبر الرحالة قطيعته مع المكان الأم، فكلما تقدمت به الرحلة بَهَتَ هذا الحبل السري، المغذي لعلاقته بالمكان الأم، الذي لم يعد له معنى وهو خارجه.[127]

ففي "المقامة الجرجانية" يخاطب الهمذاني على لسان أبي الفتح قومه: «إنَّ الدَّهْرَ يا قَوْمُ قَلَبَ لي مِنْ بَيْنِهِمْ ظَهْرَ المِجَنِّ فاعْتَضْتُ بِالنَّوْمِ السَّهَر، وبالإِقامَةِ السَّفَرَ، تَتَرَامى بي المَرَامي، وتَتَهَادَى بِي المَوَامِي». (ص:57)

فلا غرو أن أبطال ورواة المقامات لا يستقرون في مكان بعينه. فثمة إحساس راسخ، ويقين مكين يستبد بهؤلاء المسافرين المأزومين في عيشهم أن الحياة الحقيقية توجد هناك وفي مكان آخر؛ من هنا نفهم سر سفرهم المتواصل.

وبعبارة أخرى، إن كل هذه الأمكنة التي يحل الراوي (ومع البطل) ضيفا عليها، هي في الأصل أمكنة الحلم بغد أفضل، لتعويض الحياة الواقعية، ولتجاوز عيوب الواقع الوقح، الذي يظل ناقصا دائماً، لاسترجاع الضائع والمفقود من أجل حياة أكثر مثالية أو أكبر توازنا. لكنه لا يمكن أن يوجد واقع مثالي، تام التوازن، مكتمل المكونات وهذا ما تعيشه شخصيات المقامات وتكابده كل مرة.

ب . التكسب المادي وتحسين سبل العيش

تروي لنا سيرة الهمذاني، كثرة ترحاله إلى من يمُنُّ عليه بالمال والجاه من ذوي النفوذ والسلطان، وحين يقرب من هذا الحاكم أو ذاك سرعان ما لا يدوم الود؛ فتتحول الحظوة ازدراء، يضطر خلالها المقامي إلى البحث عن مصدر آخر للرزق والتكسب، فيتنقل من بلاط إلى بلاط ومن ولي نعمة إلى آخر. وهذا ما يؤكده لنا الهمذاني على لسان أبي الفتح في "المقامة السجستانية": «سَلُوا المُلُوكَ وَخَزَائِنَها، وَالأَغْلاقَ وَمَعادنَها، وَالأُمُورَ وَبَوَاطنَها، وَالعُلُومَ وَمَوَاطنها، وَالخُطُوبَ وَمَغالقَهَا، وَالحُروبَ وَمَضَايِقَهَا، مَنِ الذّي أَخَذَ مُخْتَزَنَها، وَلَمْ يُؤَدِّ ثَمَنَهَا؟ وَمَنِ الذّي مَلَكَ مَفَاتحَها، وَعَرَفَ مَصالحَها؟».

غير أن المثير للانتباه في هذا الصدد، هو أن المتأمل لكثير من تلك المقامات، يدرك

127 تروي لنا مصادر تؤرخ لسيرة بديع الزمان الهمداني، أنه أنفق سنوات من عمره متنقلا بين مدن الري وجرجان ونيسابور وخراسان، مرورا بسجستان، وصولا في الأخير إلى «هرات»، ليستقر بصفة نهائية فيها.

أن الرحالة (الراوي أو البطل) حالما يصل إلى المكان الجديد، يحاول وصف الظروف التي تمت فيها الرحلة، وهي ظروف نادرا ما تكون يسيرة بل دائما عسيرة: غريب، أشعث أغبر، حافي القدمين، أسمال ممزقة، عوز مطلق.

فمن صلب هذه الوضعية الانتقالية المزرية، يولد نوع أدبي جديد هو المقامة، بطلها - كما هو معلوم - شخصية ساخرة تجوب السبل والطرقات، وتتنقل من حاضرة إلى أخرى من أجل كسب عيشها: إنه مكدي فصيح، وربما لا يهاب الخروج عن القانون من حين لآخر، وبهذه المواصفات بالذات، يمكن اعتباره امتدادا لصعاليك العصور الغابرة.

ج. التخلص من ورطة طارئة

اعتبر المقامي أن الإقامة داءٌ، وأنه خلف هذه الآفاق التي تجذب أنوارها فراشات قلبه، وتفتن أضواؤها عينيه، فردوس مرتقب، يبحث عنه المقامي، وحين يصل إلى المكان الجديد، يكون قد عثر على فردوسه المفقود، وبلغ الهدف من رحلته. لكن سرعان ما يتحول الأمل سرابا، وتبدأ عناصر تشويش الإقامة في الاشتغال: مؤامرة، دسيسة، حسد، كره، وقيعة...إلخ. يجد المقامي نفسه في خضم لجة هذا الفضاء المضطرب، مضطرا مرة أخرى لاستئناف رحلته مرة تلو الأخرى، بحثا عن الفردوس المفقود.

وهنا نلفت الانتباه إلى أن الهمذاني كثيرا ما كان يغير ولاءاته لهذا الحاكم أو ذاك، نظراً لتفشي المؤامرات والدسائس ما بين المدعوين والجهة الداعية، وعوضاً من المخاطرة، بمواجهة مدبري المؤامرة حتى النهاية، يختار الهمذاني أسهل الحلول وهي الفرار والترحال.

كما أن الهمذاني - بتركيبته النفسية المضطربة - كان حساساً وسريع الغضب والانفعال، مما لا ينسجم وأجواء البلاط التي تسودها فكرة السمع والطاعة والخضوع المطلق لمن يمن عليه، وهنا سرعة وقوع الجفاء من الحاكم الذي ينزل الهمذاني بساحته.

وهكذا حملت كل سفرة طعما خاصا، كأنها بصمات الأصابع التي لا تتشابه، وكل سفرة أَمْلَتْ على المقامي موضوعا ما، وأحداثا بعينها، خلالها يعيش لحظات السفر بكل جوارحه. ربما تكون فضيلة السفر الكبرى أنه يوفر للراوية (والبطل)

الهروب من حياة يعيشها كورطة، وما يترتب عن هذا الهروب من مشاعر وأحاسيس متضاربة، عادة ما تستبد بالراوي وهو يتأهب للرحيل.

في الأخير، لابد من التأكيد على أن رواة المقامات يعتبرون ضيوفا على المكان الذي يحلون فيه. فهم أشبه ما يكونون بالسندباد في "ألف ليلة وليلة". لا يستقرون في مكان إلا لينتقلوا منه إلى مكان آخر، وحينما يقررون الاستقرار ويكفون عن السفر، لحظتها يكونون قد وضعوا نقطة النهاية في كتابهم (مقاماتهم). وكأن المقامي هنا لا يني يستجيب لنداء داخلي يقول له: "سافر وإلا توقفت مقاماتك"، على غرار الهاجس الذي كان مستبدا بشهرزاد: "احك وإلا قتلتك" في "ألف ليلة وليلة".

الفصل الخامس
قضايا النهايات في المقامات

إن البداية والنهاية في النصوص السردية، عنصران أساسيان لا يقلان أهمية عن باقي مكونات النسيج الداخلي للنص المركزي. فهما طرفان أساسيان بالنسبة للحياة الجوهرية للنصوص، وكل ما يمكن أن يكون ذا أهمية ودلالة، يجري بين هذين الحدين. فما قبل البداية سوى عماء يتمرد على الخلاص، وما بعد النهاية طمأنينة انعتاق لم يعد، بعدئذ، يتهددها الخطر.[128]

وقد جرت العادة في النصوص الحكائية أن تقدم النهاية حلاً للعقدة، أو إنهاء لمصائر الشخصيات بهذه الطريقة أو تلك؛ وبالتالي فهي (على سبيل الافتراض) بمثابة الإجابة عن الأسئلة المعلقة التي قدمهما كل من العنوان والخطاب الافتتاحي، ومحصلة أخيرة لسيرورة حدثية بدأت وتطورت، وآن لها أن تقدم نتيجة ما للقارئ، قد تكون عبرة للآخرين، أو درساً بليغاً، أو خلاصة تجربة في الحياة، يستفيد منها المتلقي في حياته. فالمعلومات والمؤشرات التي تقدم في مرحلة مبكرة من النص تنحو إلى تشجيع المتلقي على تفسير الوقائع والأحداث على ضوء نتائجها؛ لأن الأمور تؤخذ بخواتمها، والنتيجة هي ما يهم.

ولا غرو أن تكون لمحطة نهاية حكاية ما (مقامة أو قصة أو رواية...إلخ.) نكهة خاصة، ولمسة متفردة. غير أن هذه اللمسة الخاصة لا تخلو من قلق السؤال الذي يخالط شعور المتلقي منذ لحظة ولوج عوالم النص الحكائي، وهذا ما تجسده لحظات استشراف المتلقي لبقية أحداث الحكاية، وهو يروم معرفة نتيجة وضعية محجوزة ما وقع فيها البطل، لكن هذا الفضول المحموم يقود حتماً إلى قتل الحكي والإجهاز على سيرورته.

أولا: تجليات خطاب النهايات

في البداية، لا بد من التأكيد على أن النهاية في القصة ليست كالنهاية في المقامة، ذلك أن النهاية في القصة هي الهدف؛ لأنها تلقي بكل بثقلها في اتجاه النهاية، وبالتالي تغدو النهاية في القصة القصيرة هي العمدة التي يعتمد عليها.

فهذا الموضع الحساس من عالم القصة (موضع النهاية) هو الذي تصل إليه القصة بذروتها، كما تصل إليه الرواية أيضاً، وهي مرحلة ما بعد الذروة التي يصحبها ارتخاء من نوع ما يستشعره المتلقي، ويتوق للوصول إليه منذ بداية السطر الأول.

هناك، إذاً، علامات نصية تصاحب نهاية المقامات، وهذه العلامات تستحضر،

128 جورج لوكاتش: «نظرية الرواية »، ترجمة: الحسين سحبان، منشورات التل، الطبعة الأولى، الرباط، 1988، ص:98.

بصيغة أو بأخرى، في أغلب نهايات المقامات التي كتبها الهمذاني والحريري بشكل أساس. فالمتلقي الذي شرع في قراءة المقامات لأول وهلة، سيجد نفسه ـ في ما سيتلو من مقامات ـ أمام صيغ ختامية شبه متكررة، ومن بين هذه الصيغ الختامية المألوفة في عالم المقامات نجد: لحظة التعرف.

1. لحظة « التعرف» على البطل المقنع

لا بد من التوقف مليا عند مفهوم "التعرف" الذي يضطلع بدور مركزي في بناء المقامات، فحسب أرسطو: «أن تجري الأحداث في بدء المسرحية من غير أن يعرف بطلاها الرئيسيان حقيقة أحدهما الآخر، **ثم يتعرفه فيتعقد** الموقف من جديد إيذانا بالذروة في العقدة».[129]

غير أن أرسطو، عادة ما يربط "التعرف" بمفهوم آخر مركزي في هذا المجال هو "التحول"، وهو تغير مصير البطل في المسرحية من حال إلى حال أخرى مضادة، أو في القليل مخالفة تماماً.

ومن منظور أرسطو، فهذان العنصران (التحول والتعرف) يجب أن يتولدا من تكون الحكاية نفسها، بحيث يصدران عن الوقائع السابقة صدورا ضروريا أو احتمالياً. كما تجدر الإشارة هنا إلى أن "التعرف" قد يحدث لوحده كما في مقامات بديع الزمان الهمذاني، والحريري وغيرهما من منطلق مقاربة كل مقامة على حدة، لكن قد نجدهما معاً إذا نظرنا إلى مقامات الحريري باعتبارها كتابا جامعا وهذا ما سنعمق تحليله فيما بعد.

أما عبد الفتاح كيليطو فيعتبر أن السمة المميزة للمقامات عن غيرها من أجناس الكلام الأخرى، فتضطلع بها "البنية السردية" القائمة على أساس عنصر "التعرف"[130]

---

129 ارسطوطاليس: «فن الشعر»، دار الثقافة بيروت، ب ت ن، ص: 30.

130 للباحث المغربي عبد الرحيم وهابي رأي في قضايا تحديد مصطلح «التعرف». نسوقه على سبيل الاستئناس: إغناء لزوايا النظر إلى هذا المفهوم. مؤداه أن رجوعنا إلى دلالة هذا المصطلح عند أرسطو، (وهو أول من تحدث عن مفهوم «التعرف» في المجال الدرامي)، تثبت أن «التعرف» عنده هو شيء مغاير للذي تحقق في المقامات. فبينما يتحدث أرسطو عن التعرف الذي يكون نتيجة حتمية لتوالي الأحداث، والذي يؤدي إلى تغيير جوهري في مسار الفعل الدرامي: (مثلا في مسرحية «أوديب ملكا» لسوفكليس تنقلب حياة البطل من السعادة إلى الشقاء بعد تعرفه على أمه)، فإن ما يحدث في المقامات ـ حسب عبد الرحيم وهابي ـ هو تعرف يتم، في الغالب، عن طريق العلامات الخارجية، وليس عن طريق تسلسل الأحداث، وعليه، يرى الباحث أن مثل هذا النوع من التعرف يضعه أرسطو خارج دائرة الفن.

عبد الرحيم وهابي: «القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس»، منشورات عالم الكتب الحديث، بيروت، ط:1، 2010.

: «حيث تعرف الراوي على شخصية البطل هو العنصر الأساسي في الشكل السردي المقاماتي».[131] يضاف إلى عنصر التعرف ما يسميه كيليطوب "إسناد الخطاب"، أي نسبة القول إلى شخصيات متخيلة، وهو ما يجعل من المقامات فنا جامعا، مستوعبا أنواعا فرعية أخرى مثل: الخرافات، والحكايات، حيث الجامع بين هذه الأنواع هو إسناد الخطاب [132].

كما أن عبد الله إبراهيم يعتبر "التعرف" سمة مركزية من سمات البناء المقامي الذي شيده بديع الزمان الهمذاني، حيث يقرر أن التعرف هو «الذروة التي تبلغها الحكاية في المقامة وما يعقبها من لوم، فهو مرحلة أفول أهمية الحكاية في البنية السردية، مما يستدعي إنهاء المقامة."»[133] فبعد أن يتعرف الراوي على البطل، تنحدر قصة المقامة إلى نهايتها. وبالتالي، فإن التعرف، سواء تقدم أم تأخر، هو مظهر أساسي وثابت من مظاهر البنية السردية في فن المقامة.

أ. تعرف الراوي على البطل في نهاية المقامة

يفتتح عيسى بن هشام سرده في بداية "المقامة الأذربجانية"، بأحد المداخل الأساسية التي توصلنا إلى لحظة ولوج شخصية البطل عوالم المقامة. ودائما ما يكون أسلوب تقديم هذه الشخصية مفاجئاً، ومجهول الهوية في اللحظة الأولى، وخير عبارة تفيد ذلك: «فبينما أنا في بعض أسواقها، إذ طلع رجل بِرَكْوَةٍ قد اعتضدها وعصا قد اعتمدها». (ص:53)

أما في اللحظة الثانية، فيُظهِر الراوي (عيسى بن هشام) انجذابه في "المقامة الشيرازية" إلى النادي الموصوف، خلالها يشرع في تحديد الفضاء الذي ستدور فيه أطوار المقامة، ثم يقدِّم لنا - لاحقا - شخصية البطل، مركزاً في وصفها على الجوانب التي تتراوح بين الازدراء والتقدير، من أجل إثارة الانتباه إلى الشخصية المجهولة التي تدخل مسرح الحدث، ودائرة الضوء بالتدريج.

كما يتظاهر راوية مقامات السيوطي في المقامتين: "المصرية" و"المكية" بعدم

---

131 يراجع كتاب: نادر كاظم: «المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث»، مرجع سابق، ص: 396.

132 المرجع نفسه، ص-ص: 398 - 399.

133 عبد الله إبراهيم: «السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي»، مرجع سابق، ص-ص:204 -205.

معرفة البطل، عندما يقدمه لنا بصفته شخصية مجهولة الهوية، تحوم حولها عدة تساؤلات (وهذا ما يتكرس في بداية المقامة) والشغف لمعرفة من هو هذا الرجل المجهول، والذي يغدو معلوما في النهاية.

من هنا يكون استدلال السامع، وتعرفه إلى البطل، قد سبق تعرف الراوي إليه، بل إن المتلقي يلهث في بعض مقاماته، ويلح في نفسه كي يسرع الراوي في الكشف عن هوية البطل، «لتنتهي الحكاية في المقامات التي تكون فيها لحظة التعرف في آخرها كما في المقامتين المصرية والمكية».[134]

ولا ريب أن بين البطل والراوي اتفاق ضمني، مفاده أن هذا الأخير حينما يكتشف حيلة الأول، لا يفضح سلوكه، وإن كان يلومه. فثمة عرف يحكم الطرفين: الخداع والتكتم عليه، إلى درجة يمكن القول معها، إن الراوي لو قام مرة بفضح البطل المحتال، لانتفت الحاجة إلى الحكاية؛ لأن البطل في كل مرة، يقوم بالدور نفسه، وبهيآت مختلفة، «وعلينا أن نتخيل خيبة أمل البطل، إذا عرف أن المتلقين يعلمون مسبقاً أنه يحتال عليهم، ففضلا عن ردِّ فعلهم غير المحسوب فإن أبسط ما يمكن تصوره، هو انفضاض دائرة المتلقين، وبقاء البطل ـ الراوي وحيدا».[135]

ويبدو أن محور المقامة، ونواتها السردية الصلبة، يتشكل من تبعية علاقة الراوي بالبطل. فالأحداث تتنامى في البدايات مع الراوي حتى تدخل شخصية البطل مسرح الأحداث، فتتوقف عنده، ويصبح شخصه وأفعاله وأقواله محور خطاب الراوي وغيره، ثم يتوقف الحكي بمجرد تعرف الراوي على البطل.

ب. التعرف على هوية البطل منذ البدايات

بما أن لحظة التعرف عادة ما تؤجل حتى النهاية، فإن حصولها في بداية المقامة، يبطل مفعول "التعرف" نفسه، باعتباره بنية أساسية في تقديم المادة الحكائية، وبالتالي ينقل قوة الحكاية من مركزية لحظة "التعرف" إلى بؤرة حكائية أخرى، مركزها إظهار البطل لحيله ومكائده، أمام الراوي نفسه تارة، ومع الآخرين تارة أخرى.

ففي "المقامة الأرمنية" يصل عيسى بن هشام مع جماعة من الرحل إلى بلاد

---

134 عبد الله محمد الغزالي: «البناء السردي في مقامات جلال الدين السيوطي»، مرجع سابق،ص: 182 .

135 عبد الله إبراهيم: «السردية العربية ـ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي»، مرجع سابق، ص:204.

المراغة (بلد بأذربيجان)، وهناك ساروا مثنى، وكان من حظ عيسى بن هشام أن رفيقه هو أبو الفتح الإسكندري: «وَمَا زِلْنَا بالأَهْوَالِ نَدْرَأُ حُجُبَهَا، وَبالفَلَوَات نَقْطَعُ نَجَبَها، حَتّى حَلَلْنا المَرَاغَةَ، وَكُلٌّ منّا انْتَظَمَ إلى رَفيق، وَأَخَذَ في طَريق، وَانْضَمّ إلَى شَابٌّ يَعْلُوهُ صَفَارٌ، وَتعْلوهُ أَطْمَارٌ، يُكْنَى أَبَا الفَتْحِ الإِسْكَنْدَرِيّ». (ص:280 . 281)

أما في مقامات الحريري، يلتقي الحارث بن همام مع أبي زيد السروجي في "المقامة الوبرية"، ومع ذلك لا يسلم الحارث بن همام من شرور حيله، وإن تكررت وتعددت. إذ سيخدعه مرة أخرى حينما يعمد إلى سرقة فرسه، وهو يغط في سبات نوم عميق. فلئن كان الشغل الشاغل للحارث بن همام(قبل لقاء أبي زيد) هو أن يجوب الفيافي بحثا عن ناقته الضالة، فلقاؤه هذه المرة بأبي زيد ستنتج عنه خسارة مضاعفة: الناقة والفرس معاً.

لكن نهاية الحكاية ستكون سعيدة بكل المقاييس، وذلك حينما يعثر الراوي على سارق ناقته، وبينما هو يتعارك معه من أجل تخليصها منه، يحضر فجأة أبو زيد السروجي، ويحسم المعركة لصالح الراوي. وهكذا أعاد له الفرس الذي سلبه منه من جهة، وحصل على ناقته المسروقة من جهة أخرى.

وهنا يعمد المؤلف، في نهاية هذه المقامة، إلى تغيير صيغة السرد بصيغة العرض، خلالها سيتعرف القارئ على سارق الناقة من خلال مشهد نزاع بين صاحبها (الراوي) واللص. فهذا الانتقال من صيغة السرد إلى صيغة العرض في تقديم الحكاية له وظيفتان: تشويقية وإشراكية، فمن جهة يبقي المؤلف القارئ متشوقا لمعرفة ما يجري بواسطة السرد، ومن جهة أخرى يشرك القارئ في عملية السرد، حيث تتم "مسرحة" الحدث ليشاهد القارئ المشهد دون واسطة، كما لو أنه يشاهد مسرحية تدور أحداثها أمام عينيه مباشرة.

كما يتعرف راوية السيوطي على البطل في "المقامة الأسيوطية" (وكذلك في "المقامة الجيزية") منذ اللحظات الأولى من اللقاء: «دخلت المسجد الجامع لقضاء الجمعة، فحين قضيت من الصلاة وطرا، وحل البيع والشرا، إذ أنا بشاب في وجهه ترجمانه، وفي لسانه جمانه[...] قد نظرت إليه نظر النسر، فعرفت أنه أبو بشر».(ص:237)

وعلى هذا الأساس، يتم التعرف أول المقامة على شخصية البطل في المقامتين: "الأسيوطية" و"الجيزية"، حيث جاءت صيغة التعرف تحمل معاني المفاجأة والدهشة وعدم التوقع: «فعرفت أنه أبو البشر»("المقامة السيوطية")، أو «وإذا أنا بشيخنا

(أبو البشر)..."("المقامة الجيزية"). وهنا يبدي الراوي نوعاً من الاحترام تجاه البطل، مبرزا تقديره الخاص لشخصه.

ومن منظورنا الشخصي، فإن "التعرف" في البدايات على البطل قد يؤثر سلبا على عنصر التشويق الذي تراهن عليه المقامة. ذلك أن الحيلة التي يستعملها المؤلف لتضليل القارئ، لا يمكن أن تنطلي عليه إلا مرة واحدة، أي في القراءة الأولى فقط، وفي التعرف الأول، فحين يفطن القارئ للخدعة، تتبدد الدهشة، ويدخل القارئ مرحلة أخرى، تتجاوز القراءة الخطية والسطحية إلى مرحلة التأويل. أما الحكاية فتتغير ملامحها، وتفقد تماسكها المعهود، ويتحول فعل البطل ـ لاحقا ـ إلى مشهد ثابث لا حركة فيه، سوى وصف مجرد لخطبة أو موعظة يقوم بها البطل.

فالتعرف ـ في بدايات المقامة ـ لا يكون ذروة للحكاية، كيما يمنحها بنية فنية. وفي هذه الحالة، تدخل على الخط قصة ثانية، تتجاوز قصة "التعرف" بين البطل والراوي، أو أن يقوم البطل ـ بعلم من الراوي ـ بتقمص دور ما، يدر عليه مالاً، ولا يكون فعله هذا، منطويا على بنية حكائية. فقد يكون ما تبقى من الحكاية وعظاً أو وصية أو إظهاراً لبراعة لغوية أو حلا للغز أو ما شابه ذلك.

إضافة إلى لحظة التعرف، باعتبارها أحد أبرز الصيغ الختامية في المقامات، نجد لحظة توبة أبي زيد السروجي، التي تستحق منا وقفة تأملية عميقة، بحجم ما أثارته من تساؤلات بين أوساط الباحثين والمتخصصين في هذا المضمار.

2. لحظة التوبة في مقامات الحريري

يتضمن هيكل كتاب الحريري عدة مقامات، كل واحدة منها لها عنوان، وتنضوي كل تلك المقامات تحت عنوان جامع: "مقامات الحريري". فمنذ الوهلة الأولى نجد أن لهذا العنوان الجامع وظيفة تقديمية وتعريفية في الآن نفسه، إذ يعطي القارئ فكرة مسبقة عن العمل الأدبي، لكن القارئ لا يستطيع تكوين فكرة شاملة إلا إذا قرأ الكتاب كاملا.

وهنا يؤكد شوقي ضيف، أن من يقرأ مقامات الحريري كلها، ويتعقبه فيها يعرف أنه ألَّفها جميعا عملا واحداً، وهذا ظاهر من الترتيب وترقيم المقامات، حيث البناء المحكم ذو الحلقات المتتالية. وهذا ما يتحقق في الحلقة الأولى (المقامة الأولى)؛ وهي "المقامة الصنعانية".

فكيف يتبدى عنصرا: البداية (الوضعية الأولية) والنهاية (الوضعية الختامية) في كتاب المقامات للحريري في شموليته؟

أ. الوضعية الابتدائية: أبو زيد السروجي ماجناً

مما لا ريب فيه، أن هناك للنهاية علاقة عضوية بمختلف عناصر البنية النصية وخاصة البداية. وهنا يجب أن نسجل أن لمقامات الحريري، على مستوى العالم التخييلي، كما على مستوى الخطاب، بداية ونهاية، حيث تقدم المقامة الأولى اللقاء الأول بين الراوي (الحارث بن همام) والبطل (أبو زيد السروجي)، فيما تصور المقامة الأخيرة لحظات فراقهما. فالوحدتان السرديتان اللتان تؤطران كل مقامة من المقامات (اللقاء - الفراق) «تؤطران كذلك الكتاب. [وهنا] يَسْتَنْسِخُ العالم الصغير على مستوى نقطتيّ بدء وخاتمة العالم الكبير».[136]

يخبرنا الحارث بن همام في الوضعية الأولية من بداية المقامة الأولى ("المقامة الصنعانية") عن وصوله إلى اليمن، بعدما كان أليف ترحال ورهين أسفار، أناخ ركبه في اليمن بعد كثرة الضياع في أجواء الغربة والفقر والفاقة: «فدخلتها خاوي الوفاض، بادي الأنقاض، لا املك بلغة، ولا أجد في جرابي مضغة، فطفقت أجوب طرقاتها مثل الهائم وأجول في حوماتها جولان الحائم».(ص:14)

فبعد وصول الراوي إلى مدينة صنعاء، لفت انتباهه مشهد واعظ يعظ الناس. وبعد انقضاء رسالته في الوعظ والإرشاد، يتسلّمُ الواعظ ما منحه الناس له من مال، ويبتعد خفية وينساب وهو يحاول إخفاء معالم اتجاهه.

هذا ما سيثير فضول الراوي، الذي بدوره سيتعمد تتبع أثره من حيث لا يراه، إلى أن انتهى إلى مغارة، فوجده الراوي في تلك المغارة، محاذياً تلميذه على خبز سَميذ، وجِذْي حَنيذ. وقبالتهما خابية نبيذ. بعد لحظة من الدهشة الساخطة، وبعد هنيهةٍ من الخوفِ الذي استبد بالراوي وهو في فضاء غير آمن «ولم يزلْ يحملق إليَّ حتى خفت أن يسطو عليَّ»(ص:18).

يلتفت الراوي أخيراً إلى التلميذ، ويطلب منه أن يكشف له عن اسم الواعظ الزائف. فيعرفُ إذ ذاك لأول مرة أن اسمه:«التفت إلى تلميذه وقلت: عزمت عليك بمن تستدفع به الأذى لتخبرني من ذا، فقال: هذا أبو زيد السروجي سراج الغرباء؛

---

136 عبد الفتاح كيليطو : «المقامات: السرد والأنساق»، مرجع سابق،ص:195.

وتاج الأدباء. فانصرفت من حيث أتيت؛ وقضيت العجب مما رأيت»(ص:19).

هكذا تبدأ مقامات الحريري بلقاء بين الحارث بن همام وأبي زيد السروجي في صنعاء، وهما في ريعان الشباب، حيث لقي الحارث أبا زيد خطيبًا واعظًا في جمع من الناس، ثم تبعه فعرفه مخادعًا كذابًا.

على ضوء هذا اللقاء، بنى الحريري المقامة الأولى، وأطلق عليها "المقامة الصنعانية"، ثم أخذ بعدها الحارث يجوب البلاد، ويواصل الأسفار ليلقى أبا زيد في أماكن مختلفة، في ساحات القضاء، ومجالس الولاة، وأندية الأدباء، والمساجد... الخ، لكن الثابت في شخصية أبي زيد هو تميزه بمواصفات من بينها: الخداع والدهاء والمكر والمجون.

- فهل هذه المواصفات هي التي سيتم إعادة إنتاجها في المقامة الأخيرة؟ وهل سيستمرئ أبو زيد السروجي لعبة التجلي والتخفي، لعبة الهوية والقناع التي تدخل في نطاق التمثيل المشوب بكثير من المكر والدهاء والخداع؟ وهل سيتوب أبو زيد السروجي بالفعل توبة نصوحاً واضعاً حدا لمسار رحلة التيه والضياع؟ أم سيصبو إلى اجتياز الحلقة التي ستعيده من جديد إلى نقطة انطلاقه، ليستمر حاله على ما هو عليه من تنويع في الهويات المزيفة التي يتقنع بها ما بين واعظ وماجن؟

ب. الوضعية الختامية: أبو زيد السروجي متصوفاً

تمهد المقامة الساسانية (المقامة ما قبل الأخيرة) الطريق للمتلقي كي يتقبل - لاحقا - توبة أبي زيد بالتدريج من جهة، كما لا تقضي على وساوس الشك التي تساوره في طبيعة هذه التوبة وجديتها من جهة ثانية وهنا تتجلى حيرة المتلقي وتضارب أحاسيسه تجاه شخصية البطل.

فبعد أن بلغ السروجي من الكبر عتياً، ها هو يُحْضِر ابنه، ويوصيه على أن يقوم بحرفة الكدية من بعده، ومما قال له: «يا بني إنه قد دنا ارتحالي من الفِناء واكتحالي بمرود الفنَاء وأنت بحمد الله ولي عهدي، وكبش الكتيبة الساسانية من بعدي، ومثلك لا تقرع له العصا ولا ينبه بطرق الحصا، ولكن قد ندب إلى الإذكار، وجُعِلَ صقيلاً للأفكار، وإني أوصيك بما لم يوص به شيثُ الأنباط، ولا يعقوب الأسباطَ، فاحفظْ وصيتي، وجَانِبْ معصيتي واحذُ مثالي».(ص: 515-516)

أما في المقامة الأخيرة ("المقامة البصرية")، ففيها يحدثنا ابن همام أنه قصد

الجامع بالبصرة، وهناك سيبصر أبا زيد، «فلما وطئت حصاه واستشرفت أقصاه، تراءى لي ذو أطمار بالية، فوق صخرة عالية، وقد عصبت به عصب لا يحصى عديدهم». (ص:525 ـ 526)

وبطبيعة الحال، لن يجد ابن همام صعوبة تذكر في التعرف على هوية ذلك الرجل: «فإذا هو شيخنا السروجي لا ريب فيه، ولا لبس يخفيه...»(ص:526). وبعد انقضاء وعظه وخطبته في الجموع، يلتقي به الراوي كي يستفسر عن جدية ما رآه.

ـ فهل يتعلق الأمر مرة أخرى بإحدى حيل السروجي أم أن تغيراً ما طرأ عليه بالكامل، وغدا شخصاً آخر؟

ـ وما السبب في عودة السروجي في أواخر حياته، إلى الدّين، الذي طالما تلاعب به؟[137]

ـ وهل هذه التوبة جادّة ونهائية، أم أنها ليست إلا المهزلة الأخيرة بعد أخريات كثيرات يتوج بها كتابه هذا؟

من أجل إقناع الحارث بن همام، بأنه تاب توبة نصوحاً، لا تشوبها شائبة، يقسم أبو زيد بعلاّم الخفيات، وغفّار الخطيات، أنه قام في القوم مقام المُريب الخادع، ثم انقلب منهم بقلب المنيب الخاشع، «فطوبى لمن صفت قلوبهم إليه؛ وويل لمن باتوا يدعون عليه، ثم ودعني وانطلق وأودعني القلق، فلم أزل أعاني لأجله الفكر». (ص:533)

هذا القلق الذي ساور الراوي (ومعه المتلقي) لحظتها، جعله يتردد بين تصديق ما رأى وما سمع، وبين ما يعرفه عن دهاء أبي زيد وحيله المتعددة والمتنوعة. فما زال كذلك مرتاباً شاكاً حتى أتته الأخبار بعد مدة عن أبي زيد، وهو يسأل عنه بعض من لقيهم في ترحاله، فكان جوابهم كالتالي: «إنهم ألموا بسروج، بعد أن فارقها العُلُوج (الروم)؛ فرأوا أبا زيد المعروف؛ قد لبس الصوف؛ وأم الصفوف، وصار بها الزاهد الموصوف، فقلت: أتعنون ذا المقامات؟ فقالوا: إنه الآن ذو الكرامات». (ص:536)

ففي نهاية مقامته الأخيرة، نجدها تبتدئ وتنتهي بموضوع وعظي، يحيل أبا زيد السروجي إلى داعية وإمام، فضلاً عن أنه استقر في وطنه الأصلي سروج، بعد زمن طويل من الترحال والغربة والتنقل. كما تزامنت عودة أبي زيد مع خروج الروم منها

---

137 – E Renan،: «Les Séances de Hariri»، Essais de morale et de critique، Calmann – Lévy éd، Paris، 1859، p:293.

(المحتل النصراني)، حيث سيستقرُّ أبو زيد بسروج لتي لن يغادرها قط.

فهذه النهاية مزدوجة من حيث مكوناتها، فهي تمكن من جديد الراوي من التعرف على شخصية البطل من جهة، كما يتزامن هذا التعرف مع التحول الذي عرفته حياة السروجي، وهنا يعتبر أرسطو أن أجمل أنواع التعرف هو «التعرف المصحوب بالتحول».(138)

من هنا يحق لنا أن نسمي *"النهايات المتوقعة"* في كتاب الحريري هي أن يتعرف الراوي على البطل بعدَ المقامات الأولى، فينكَشف أمر المكدي، ويعمد - بعدها- لتبرير تحيله وتقنعه هذا، أما "النهايات غير المتوقعة"، فتتجلى في تحول السروجي من شخصية مخادعة ماكرة محتالة إلى النقيض، حيث نجده - في النهاية - وقد تحول إلى متصوف وزاهد، ومنقطع عن كل ما كان فيه من قبل.

وبهذه النهاية التي تجمع بين التعرف والتحول، تكون خاتمة كتاب المقامات للحريري قد جاءت لتكتمل معنى الحياة، وتزكي نفسها من حيث هي خطاب ختامي تتويجي لمسار أبي زيد السروجي.

هناك - حقاً - بداية ونهاية في كتاب الحريري، لكن في المسافة بين هذين الحدين، «يتقطع الخيط السردي باستمرار، وتتكرر المغامرة ذاتها.[إذ] بإمكانها أن تتكرر إلى ما لا نهاية، لكن المؤلف، في لحظة معينة، يقرر إيقافها».(139)

فحينما تعلن المقامة الأخيرة عن الموت الرمزي لشخصية أبي زيد، بإعلان توبته؛ فإن ذلك- في الآن ذاته - يشكل إيذاناً باقتراب موت السرد: «فالسرد، مثل حياة أبي زيد، في نهاية المطاف، واقتراب النهاية هذا هو في الوقت نفسه وعدٌ بقطيعة في المسار التكراري للأحداث» (140).

هكذا نخلص إلى أن نهاية السفر في حياة أبي زيد وتوبته، هما في الوقت نفسه، توقف الحكاية من جهة ونهاية الخيط السردي من جهة ثانية. ففي هذا الإطار، يخلص كيليطو إلى أننا لم ننته بعدُ من توبة أبي زيد، التي ينبغي الانكباب عليها باهتمام أكبر لدراسة دلالالتها ووظيفتها في السرد. ولكونها «تتدرج في سيرورة سردية، فعليناا أن ننظر إن كانت هذه السيرورة تهم مقامة واحدة فحسب أو تغطي

138 ارسطوطاليس: «فن الشعر»، دار الثقافة، بيروت، ب ت ن ص: 32.

139 عبد الفتاح كيليطو : «المقامات: السرد والأنساق»، مرجع سابق ، ص:196

140 المرجع نفسه،ص:195.

مجموع المقامات»[141]. وذلك من منطلق جوهري، مفاده أن الحريري يعمد إلى "تحبيك" (Mise en intrigue) تلك المقامات ليجعل بعضها آخذاً برقاب بعض.

وعلى هذا النحو، نستطيع القول: إن كل مقامة من مقامات الحريري تعتمل فيها حركة مزدوجةٌ: جاذبة، تعزلها وتفصلها وتغلقها حول حدودها، وأخرى نابذةٌ، تنتزعها من الانكفاء والاستقلال والاكتفاء الذاتي. فإذا نُظِرَ إليها منفصلة، فهي تكوِّنُ كلاً مستقلاً يحدده لقاء وافتراق الشخصيتين الرئيستين، لكن هذا الاستقلال الذاتي محدود؛ لأن المقامة تقوم على شكل سردي يتجسَّدُ كذلك في جاراتها من خلال القواسم المشتركة بين مقامات الحريري ككل.

وعليه، فإن قراءة المقامة الواحدة تتم مصحوبة بذكرى المقامات الأخرى، حيث تظهر الشخصيتان (الراوي والبطل) ذاتهما لتنجزا الأفعال المتكررة. هذه الأفعال «تُكَوِّن الوحدات السردية التي يَرسمُ تركيبُها حركة المقامة. والمقامة، بدورها، واحدة من مكونات المجموع الواسع الذي يؤلفه كتاب الحريري»[142]. ذلك أن تجسير مقامات الحريري ووصلها عن طريق ترسيخ الراوي والبطل، هو ما حقق عنصر استرسالها الحكائي وديمومتها الخطابية.

على هذا المنوال، تضافرت المقامة تلو الأخرى، لتؤثث عالما تخييليا لكائن من ذلك الزمان وهو السروجي، وقد هيأ المؤلف نفسه شروط هذه القراءة الممتدة براويه الذي عهد له برواية فصول المقامات، مستحثا فضول القارئ، ومغريا إياه بمواصلة القراءة. وبذلك تنتهي مقامات الحريري، باعتبارها نصا متكاملا (لا نصوصا منفصلة بعضها عن بعض فقط).

وفي هذا الصدد، نذكرُ أن الحريري أهَّلَ لنهايته خير تأهيل، كما افتتحها خير افتتاح. فهو في أولها يعرف البطل براويته، حيث تتوطد العلاقة بين الطرفين، كما قد تتعارض وفق مسارات حدثية تمليها كل مقامة على حدة، وفي النهاية يفرق الحريري بينهما، معبداً الطريق للوصول إلى هذه النهاية بالذات بـ"المقامة الساسانية".

والمقصود هنا هو أن كل مقامة من مقامات الحريري تمتع هنا بقدر ملحوظ من الاستقلالية، يكفل لها الاستجابة لمنطق المقامة الواحدة، دون استبعاد لمنطق آخر يصل أطراف هذه المقامات ككل بخط رفيع يضمن استجابتها لمفهوم الكتاب الجامع.

---

141 مرجع سابق،ص:192

142 عبد الفتاح كيليطو: «المقامات: السرد والأنساق»، المرجع نفسه، ص:193.

وبذلك تُلقى على القارئ مسؤولية تبني تصور خاص به يقرأ المقامات، بوصفها نصاً واحداً، أو تصور مغاير يرى فيها نصوصاً متعددة.

ثانيا: جماليات القراءة المعكوسة

إذا رغبنا في كتابة تاريخ المقامات بصفة عامة، ومقامات الحريري خاصة، سيشغل مفهوم "اللعب" الحيز الأوفر في تلك الكتابة. فكل عناصر المقامة تنحو منحى لعبياً، وتندرج في سياقه، سواء على مستوى صياغة المقامات أو وصف الشخصيات أو التلاعب باللغة وما إلى ذلك.

وحسب فرانسوا جاكوب، فإن "اللعب" (Le Jeu) «يعطي صورة لتعدد ما هو حي»، وللحوار المستمر بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون».[143] وهنا يجب تمييز اللعب ـ باعتباره بنية (Structure) ـ من اللعب باعتباره معنى (Sens) وحركة: فمن جهة، اللعب هو معطى موضوعي، يقدم مميزات خاصة وحساسة لتحليل بنيوي للنص الأدبي؛ ومن جهة أخرى، يعتبر اللعب نشاطا ينجزه الفرد للحصول على معنى في سياق أنثربولوجي، إذ يبدو اللعب في الحالة الأولى واقعاً شكلياً؛ وفي الحالة الثانية ممارسة قادرة على أن تكون موضوعاً هرمنوطيقيا.[144]

من هذا المنطلق، فإن مفهوم "اللعب" يقوم على عنصرين أساسيين: أولهما يتجلى من خلاله النشاط اللعبي في النص باعتباره مجموعاً منظماً، وثانيهما يتحدد بواسطة علاقته بما هو واقعي ومألوف. ذلك أن اللعب هو هامش لممارسة حرية ذاتية منزاحة عما هو مألوف ومعروف، وبالتالي فهو قرين لمفهوم تجاوز ذلك الثابت والمألوف على مستوى الكتابة، كما على مستوى الحياة.

ومن المعروف، أن مقامات الحريري أكثر إيغالا في التسجيع والتعقيد وتصعيب الأداء. فقد حفلت مقاماته بالكنايات التي جعلت جانبا كبيرا منها أشبه بالألغاز، وحفلت بالأحاجي النحوية، والمسائل الفقهية، والفتاوى اللغوية من ذكر بعض الاشتقاقات والأبنية اللغوية الغريبة وما إلى ذلك، كما حفلت بالغريب من الألفاظ.

في حالة مؤلِّف مرموق وبارز من عيار الحريري، لا نظن أننا بحاجة إلى أن نعزو هذا التصنع المبالغ فيه مباشرة إلى غلبة الشكل على المضمون، وإن كان ذلك وارداً في الحسبان، إلا أن الأمر مرتبط أشد الارتباط بثقافة العصر التي لم تكن تنشغل

---

143 F. Jacob: «Le Jeu des possibles. Essai sur la diversité du vivant», Fayard, Paris, 1981, p -p: 10 – 11.

144 Bruno Tristam : «Poétique du jeu. Récit et jeu chez Julien Gracq, In : «Poétique» , N° 79, 1989 , p : 300.

بالمادة الحكائية، بقدر ما كان شغلها الشاغل هو التفنن في وسيلة تبليغ هذه الرسائل، والمحمولات الدلالية إلى المتلقي الذي كان شديد التواصل معها كما هي.

فالأساس هنا ـ في تقديرنا ـ أن الحريري إنما يحفزه وعي حاد بهذا التمزق، وأن المغالاة في إيراد المحسنات البديعية وأشكال التزويق والتصنع والتكلف اللغوي ليس انعكاسا تلقائيا أو عفوياً، بل هو ـ في الأغلب ـ متدبر مقصود ومتعمد تماماً استجابة لأفق انتظار المتلقي زمنئذ.

غير أن بعض منشئي المقامات، وفي حالات قليلة، حرصوا على اختبار أساليب متعددة في الكتابة. الأمر الذي يؤدي إلى تحرير تلك الكتابة من وضعيتها النمطية، وخطيتها المألوفة. ولا يتأتى للكاتب بلوغ هذا الشأو إلا بالألعاب الكتابية التي تخاطب العين، وتمنح الأسبقية للعلاقة الهندسية (أو الفضائية) بين العلامات.

وفي هذا السياق الخاص، أنشأ الحريري "المقامة المغربية" التي يمكن أن تقرأ بعض مقاطعها من اليمين إلى اليسار والعكس صحيح، بمعنى يمكن أن تقرأ هذه المقامة من البداية إلى النهاية ومن النهاية إلى البداية.

صحيح أن كتاب الحريري يعطي انطباعاً أوليا بأنه فسيفساء من الشذرات والقطع التي يمكن فصلها عن المجموع وتحتفظ، مع ذلك، بمعناها. فإن ذلك لا يمنع من انعقاد صلات موضوعاتية من مقامة لأخرى. فكيف تنعقد خيوط البداية والنهاية في "المقامة المغربية" تحديداً؟

1 ـ تجليات الكتابة المعكوسة في «المقامة المغربية»

قبل المضي قدماً في مقاربة "الرسالة القهقرية"، نود أن نشير إلى أن هذا النوع من التلاعب بالكلمات، والمُلح الأدبية في الكتابة كثير في مقامات الحريري، وخير مثال على ذلك "المقامة المغربية".

أ ـ القراءة المغربية في «المقامة المغربية»:

يحرص القارئ المبتدئ للمقامات على نوع من القراءة المتسلسلة المطردة والمتتابعة، التي تبتدئ من البداية لتنتهي عند النهاية، وما بين هذين الحدين يتعرف (القارئ) تدريجياً على الحلقات الأساسية في المقامة، من حيث هي مكونات موضوعاتية وشكلية في الآن ذاته.

غير أن الذي لا يخطر ببال المتلقي، هو أن ينطلق من آخر كلمة في النص، ليصل إلى أول كلمة فيه. وبالفعل، فإن الحريري لفت الانتباه صراحة إلى أن "المقامة المغربية" يمكن أن تقرأ حسب خطين متعارضين. والنتيجة هي: بداية الرسالة هي نهايتها، ونهايتها هي بدايتها، كقولك: «ساكب كأس».

وفي هذا السياق، سيشرع كل متكلم في إظهار براعته في إيراد جمل على شاكلة هذا الصنيع في هذه المقامة بالذات، إلى أن نطق السروجي بقصيدة يقول فيها:

أُسْ أرْمَلا إذا عَرا

وارْعَ إذا المرءُ أسا

أسْنِدْ أخَا نباهةٍ

أَبِنْ إخاءَ دَنَّسا

أُسل جَنَابَ غاشمٍ

مُشَاغِبٍ إنْ جَلَسَا

أُسْرُ إذا هَبَّ مِراً

وارْمِ بهِ إذا رَسَا

أُسْكُنْ تقَوَّ فعسى

يُسْعِفُ وقتٌ نكسا (ص:167)

بهذه الأبيات التي تقرأ من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين، يكون السروجي قد بهر الحاضرين وسحرهم بآيات صنيعه، وبذلك استحق المنح والعطايا، وفرض الاحترام والتقدير على الآخرين، بعدما كان منبوذا، مهمشاً، لا يُلْتَفت إليه في مجلس القوم.

ومن خلال طبيعة العنوان النوعي ("المقامة المغربية") لا التيمي، يكون الحريري قد أجاب عن التساؤل المحير الذي فرضه العنوان منذ الوهلة الأولى: ما المقصود بـ"المغربية"؟

هنا يبدو لنا الحريري كما لو كان يستلهم كيفية قراءة مقامته من المجال الطبيعي تحديدا، حيث تغدو "القراءة المشرقية" هي التي تسير في اتجاه خطي من اليمين إلى اليسار (اعتماداً على كتابة اللغة العربية). أما "القراءة المغربية"، فهي التي تقلب هاته القراءة، لتصبح كيفية القراءة هي من اليسار إلى اليمين.

وعليه، فإن كتابة/شمس الحريري تشرق من المغرب، كما تشرق من المشرق. وهذا حال العبارات والأبيات التي يمكن أن تُقْرَأ من اليمين إلى اليسار(ذلك هو اتجاه القراءة العربية التي هي، أسطورياً، قراءة شمسية)، كما تُقْرَأ من اليسار إلى اليمين، حيث يتبع اتجاه المعنى مساراً مزدوجاً يقود أولاً من المشرق إلى المغرب، ثم من المغرب إلى المشرق ثانيا.[145]

ووفقا لما سبق، فإن الشمس ـ حسب كيليطو ـ تشرق في المشرق، ثم تغيب في أفقين، أفق قريب، وآخر بعيد: «الأفق المرتجل يُفْلِتُ من القارئ الذي بتعوده على الأفق الختامي، يتبع الشمس حتى نهاية مجراها ولا يلحظ القافية المتوارية التي تختم التفعيلة الرابعة. لذا فالمؤلِّف يلفت انتباهه إلى الترتيب الخاص الذي تقدمه القصيدة. تتعلق المفاجأة بعلامة لسانية واصفة، بإشارة توجِّهه نحو الموقع النصي الذي تلزم ملاحظته».[146]

فالقيمة المضافة النوعية التي نسجلها في هذا النطاق، هي أن الحريري لم يكن مقلدا للهمذاني في تقديمه للمادة المقامية فحسب، بل كان مبدعا في طرائق تقديمها أيضا. فقد أتاح لنا الحريري إمكانية قراءة الأبيات الشعرية في هذه المقامة من منطلق غير مألوف، إذ يمكن قراءتها من اليمين إلى اليسار والعكس صحيح. وذلك من خلال توظيف لأحد أساليب البلاغة العربية القليل الاستعمال ألا وهو القلب. ونحن نعلم أن "القلب" هو أسلوب صعب المسالك ووعر المرتقى، ولا يكاد يأتيه إلا من أوتي من البلاغة علما غزيرا، وتقدم الفصاحة درجات، رغم ما فيه من تكلف وتصنع لا يخفى عن عين المتلقي.

ب. القراءة القهقرية في «الرسالة القهقرية»

لا بد من التشديد على أن قارئ المقامات عادة ما يحرص على توافر بنيات نصية دائمة فيها من قبيل: البداية المألوفة والنهاية المسكوكة، والشخصيات النمطية، إلى جانب ذلك لا يقل حرصه، كذلك، على الفائدة النصية من إمتاع وإقناع ومؤانسة.

غير أنه في قمة الجدل والتفاصح والتناظر بين الفتية في "الرسالة القهقرية"، سيسأل أبو زيد السروجي القوم سؤالاً فيه الكثير من عناصر الإعجاز: «أتَعْرِفُون رسالة أَرْضُهَا سماؤُها، وصُبْحُها مساؤُها، نسجت على منوالين وتجَلَّتْ في لونين،

145 شوقي ضيف: «المقامة»، مرجع سابق، ص:57.

146 عبد الفتاح كيليطو: «المقامات»، مرجع سابق، ص:190.

وصلّتْ إلى وجهين، وبدت ذات وجهين...»(ص:175).

والظاهر أن هذا السؤال كان محيراً، وشبيها بلغز شديد التعقيد، وهذا ما انعكس على تلقي القوم الذين ما نَبَسَ واحد منهم، ولا فَاهَ لأحدهم لسانٌ. لكن حين رآهم أبو زيد السروجي بُكْماً، صُموتاً كالأصنام، أطرق ساعتها - بعد إلحاح القوم على سماع فك لغز الرسالة العجيبة - مخاطبا إياهم: «سمعاً لكم وطاعة، فاستملوا مني، وانقلوا عني الإنسان صنيعة الإحسان، ورب الجميل فعل الندب، وشيمة الحر ذخيرة الحمد...»(ص:173).

هكذا يسير المتلقي على هدي لغة المقامة المسجوعة، ويتقلب بين اللفظة وضدها، وتصدمه الجناسات التامة أو الناقصة، دون أن يفوته تهجي بعض المفردات التي لا يمتلك حيلة لفك شفرتها إلا باستحضار القواميس اللغوية المتخصصة للظفر بما تؤشر عليه، أو تحيل إليه، من مكنون المعاني، ومخفي الدلالات، حتى لا تبقى هذه المفردات خرساء لا تبوح بأسرارها، ولا تكشف عن مكنون عوالمها.

كل هذا وغيره، قد يؤدي ببعض القراء المتعجلين إلى أن يشرئبوا - على امتداد الجمل والأسطر والفقرات - نحو النهاية، وعادة ما تؤدي هذه الممارسة القرائية القصيرة النفس إلى الإجهاز على متعة الحكاية، وذلك بتسريع أجل النهاية، واستباق الحدث الذي طالما شكل التتويج الأقصى لعملية القراءة التي لا تهدف إلى حرق مراحل النص بأكملها.

انطلاقا مما سلف، نُلفي الحريري عاشقا للعب مع قارئه في هذه المقامة بالذات، فهو يربطه إلى النص بتصور خطي مألوف في القراءة، حتى إذا تمكن منه، أظهر له - لاحقا- أنه بصدد سرد رسالة معكوسة على المستوى الخطي، وبهذا يظهر له خداعه، ثم يحدث تغييرا في القراءة في النهاية، مكسراً بذلك الصنيع أفق انتظار القارئ.

هكذا يمكن القول: إن النظام السردي التقليدي في المقامة، بوصفه سيرورة قائمة على الاطراد في الأحداث، يوازي التسلسل والتتابع؛ لأنه يقوم على الإخبار. بينما تظل الصنعة الكتابية مظهرا لعدم الاطراد، وللتحرر من رمزية العالم الجبرية.

وعلى هذا الأساس الراسخ، فإن "السرد القهقري" - بما هو سرد معكوس - يتأسس خارج هذا الوجوب، ويمتح من الإبداع الخاص والحر، حيث تصبح الفوضى الجميلة، مجالا لتحقق المغايرة والانتهاك اللذين ميزا بعض مقامات الحريري عامة، والمقامتين: "المغربية" و"القهقرية" خاصة.

وفي هذا السياق بالذات، سيكتشف القارئ فجأة، وبدون سابق إنذار أن الحريري لا يمانع من «شرْعَنَة» القراءة المتوحشة، التي لا تسير وفق تصور قرائي نمطي ومألوف ومسكوك: «هذه مائتا لفظة، تحتوي على أدب وعظة، فمن ساقها هذا المساق، فلا مِراءَ ولا شِقاقَ، ومن رَامَ عكسَ قالَبِها، وأن يردَّها علَى عَقِبها». (ص:180)

فيا له من ارتياح بالنسبة للقارئ المحتار، أن يعلم بأن هذا النوع من القراءة ممارسة معترف بها ومقننة! وكما هو معروف في علم البديع، يظهر القلب جليا في طبيعة التسلسل في مفهوم العبارة الذي يقضي إلى القلب (Palindrome) (القلب هو لفظة تقرأ طرداً وعكساً)، وهو مجموعة من الكلمات يمكنها أن تقرأ سواء من اليمين إلى اليسار أو من اليسار إلى اليمين، مع محافظتها على ذات الدلالة. وهذا ما قدمه الحريري في هذا المجال، باعتباره قيمة جمالية مضافة حين ألف المقامتين :"المغربية" و"القهقرية".

هكذا نجد أن السطرين الأخيرين من نهاية "الرسالة القهقرية" جاءا على الشكل التالي: «...وامتحان العقلاء بمقارنة الجهلاء، وتبصُّر العواقب يؤْمنُ المعاطب، واتقاء الشُّنْعة ينشر السمعة؛ وقُبْحُ الجفاءِ ينافي الوفاء، وجوهر الأَحرار عند الأسرارِ». (ص:180)

أما عن نتيجة "القراءة القهقرية"، فجاءت على النحو التالي: «الأسرار عند الأحرار، وجوهر الوفاء ينافي الجفاء وقبح السمعة ينشر الشُّنْعَة، ثم على هذا المَسْحَب فليسْحَبْها؛ ولا يرهَبْهَا، حتى تكون خاتمة فقَرِها، وآخرةُ دُرَرِها ورَبُّ الإحسانِ صنيعةُ الإنسانِ». (ص:180)

تمشيا مع ما ذكر، فإن الصورة التي ترسمها القراءة الأولى تتكرر في القراءة الثانية، ولكن بصفة معكوسة. وبتعبير أوضح: القراءة من البداية إلى النهاية (القراءة العادية) ترسم هلالا، والقراءة من النهاية إلى البداية (القراءة غير العادية) ترسم هلالا ثانيا، لا يختلف عن الأول في كونه معكوسا. فالهلالان يلتقيان - إذاً - ليكونا دائرة تامة، أو قمرا كاملا في المحصلة الأخيرة.

بناء على ما سبق، فإن "الرسالة القهقرية" لا يمكن أن تكون إلا دائرية المبنى؛ ما دامت نقطة نهايتها هي نقطة بدايتها. إنها رسالة «أرضها سماؤها. وصُبحها مساؤها. نُسجت على منوالين. وتجلَّتْ في لونين. وصلَّتْ إلى جهتين. وبَدَتْ ذات وجهين. إنْ بزغتْ من مشرقها. فناهيك برونقها. وإن طلعت من مغربها. فياالعَجَبِها». (ص:162)

2. شعرية القراءة المعكوسة في « الرسالة القهقرية»

من المعروف أن قوة الأدب هذه لا نتمثلها سوى في الطابع الإبداعي بالذات: أي في قدرة الأديب على التحكم في وسائله الإبداعية، وفي طرائق عمله، ثم في قدرته على جعل ينابيع نصه - الصورة والوهم والهاجس والطعم والموسيقى والخيال - أكبر وأعمق وأكثر إيحاء من الموضوع في حد ذاته.

غير أن المهارة اللغوية المهيمنة في المقامات، بكل تجلياتها ومستوياتها، قد تشكل عائقا من عوائق تلقيها، كما قد تكون عنصراً من عناصر إبعاد حالة الملل التي قد تنتج عن تكرار المسار المقامي نفسه في مبناه، غير أن النتيجة، رغم ذلك، تبقى رهن قدرة المتلقي في الاستجابة والاستيعاب المستمر والملاحقة، دون انتباه إلى أي عائق، تقنياً كان أم لغوياً.

ويحدث أن قارئاً آخر له دراية مسبقة بعوالم المقامات، يتصرف بطريقته الخاصة في قراءة المقامة، كأن يستثقل تلك البدايات النمطية، ولا يتحمل عبء التوقف ملياً عند ما استغلق من ألفاظ، ونتيجة لذلك يلجأ أحياناً إلى خرق نظام القراءة الخطي. فهو بخرقه للتنظيم الخطي والقفز على الفقرات للوصول إلى نهاية الحكاية، وبإيثاره لقراءة متوحشة (Sauvage)، فوضوية، يبدو غير جدير بالثقة الموضوعة فيه من قبل المؤلف.

غير أن هذه الوضعية لا تدوم طويلاً، إذ سرعان ما يعود القارئ القهقرى ليعيد قراءة النص ذاته وفق خطية متتالية تعيد له الاعتبار، وتقرأه من الخلف والأمام معاً، إذ يصبح المتوقع غير متوقع، كما يغدو غير المتوقع متوقعاً. هكذا نرى أن وجهة النظر هذه «تفجر التنافر بين الموضوع (الحبكة) والكتابة التي نتوصل بها إليه. فبقدر ما يتكاثف معنى «القصة»، ينحرف السرد، ويزيغ ليشير إلى كل الطرق الممكنة في الحكي، وإلى جميع المعاني التي قد يكتسبها».[147]

بهذا المعنى، تمنح "المقامة القهقرية" أفقاً آخر للقراءة، لكن بشرط أن ينتبه القارئ نفسه إلى عناصر الانزياح، ومظاهر الانحراف عما هو مألوف في الكتابة. فالحريري لا يتقدم في سرده بحبكة متينة وصارمة ومصممة بدقة متناهية، بل إن ما يقوم به هو تحريك أفق انتظارنا، في سياق بساطة عناصر الحبكة (ما دام كل شيء

147 Pierre Macherey: «Pour une Théorie de la production littéraire»، Ed. François Maspero. Paris. 1980، p: 282.

قد قدم مسبقا) ، كما أنه لا يجعل أحداثه مفاجئة غير متوقعة، إلا من أجل مخادعة المستمع (ما دام كل شيء يقدم في النهاية).

من هنا يمكن اعتبار "الرسالة القهقرية" تجسيدا لشغف الحريري بما هو مبتكر وغير مألوف، وتجليا جماليا لتطلعات كانت دائما حاضرة في كتاباته، ولعل أحد هذه التطلعات الذي تحقق في أبهى صوره مع تجربة الحريري الإبداعية، هو اللعب بخطية الكتابة، وترويض انبساطها الخطابي القسري، والتحايل على تتابع وحداتها، وذلك في سعيه إلى توريط القارئ في لعبة الكتابة حقيقة لا مجازا.

بهذا البناء الفسيفسائي المتحرك والمنفتح ماديا وتأويليا، أمكن لتجربة الحريري أن تهب نفسها لقراءات لا تشفي غليل المدمنين عليها، يَخالها القارئ في متناوله، والحال أنها ممعنة في الجموح والتلون بألوان الطيف، وامتهان لعبة الخفاء والتجلي التي تجعل من التبعثر جمالا في حد ذاته.

نخلص في الأخير، إلى أن الحريري أفلح في ابتكار بلاغة جديدة في المعمار التقليدي للمقامات. ولئن كان الهمذاني وغيره ينساقون إلى الالتزام الصارم بالمعمار الهرمي المعروف (بداية، تعرف، نهاية) ، فإن "الرسالة القهقرية" تقترح علينا كتابة سردية تنزاح عن المألوف، وتفتح أفق قراءة جديد، يتراوح ما بين القراءة الطولية (من اليمين إلى اليسار) من جهة والقراءة المعكوسة (من اليسار إلى اليمين) من جهة أخرى، وبذلك يكون الحريري قد أقدم على اختراق هذه البنية التقليدية الصارمة التي لازمت بناء المقامات مدة طويلة، معتبرا أن معمارية النص تشمل كل العناصر في تفاعلها وتلاحمها وتناغمها وتنافرها من أجل خلق حوارية ضمنية، تمتد من بداية النص إلى النهاية ذهابا وإياباً.

خاتمة

لعلنا ندرك من خلال كل ما سبق، أن فن المقامة ليس شكلا أدبيا لازبا في مجموع مكوناته البنيوية؛ لأن العطاء الإبداعي في فن المقامة استمر متدفقا دون توقف. وقد كان لتلك التجارب المقامية انزياحات، سحبت ذيولها على هذا اللون المتصف بعدم قرار قواعده الفنية والجمالية. بعبارة أخرى، إذا كانت المقامة واحدة، فإن صيغ تحققها متعددة، وأشكالها وطاقاتها متعددة، ما دام المقاميون يعمدون كل مرة إلى تفعيل مكوناتها البانية، بكيفيات مختلفة، أغنت هذا الصنف من الإبداع، بتطويره وجعله قابلا لاحتواء مضامين جديدة.

وعليه، فإن كل تجربة مقامية تقدم نفسها باعتبارها تراكما كميا ونوعيا في الآن عينه، ووجهة نظر تمثل قيمة مضافة إلى ما هو موجود من أثار مقامية سابقة، حيث يشيد المقامي أثره الأدبي وفقا لوجهة نظر خاصة به، وفق أسلوب مميز، ولغة مائزة، وطرائق تعبير مختلقة.

هكذا تراوحت جماليات المقامة بين مؤسسها الهمذاني وبين اجتهادات وابتكارات الحريري وفتوحات السيوطي. فقد أرسى كل مقامي من زاويته الخاصة معايير جديدة في البناء المعماري لفن المقامة، بدءاً من تحديد مكونات المقامة التي ترجحت بين القصة والحكاية والحديث والخبر، بحيث ظلت تنهل من كل هذه الفنون، وتصهرها في بوتقة المقامة في الأخير، باعتبارها جنسا أدبيا مفتوحاً على مجموعة من الفنون الأدبية النثرية والشعرية.

من هنا نقر بأن فن المقامة في أدبنا العربي هو في المحصلة الأخيرة، ظاهرة جمالية تاريخية خاضعة لسياقها الحضاري والفكري، قابلة للتعديل والتطور، منفتحة دائما على جدلية الكتابة والتلقي.

كما صار من المبتذل القول: إن المقامات هي تجميع لمواد غير متجانسة (شعر، حوار، مثل... الخ.)، بل إن المقامة الواحدة تشكل حقلاً خصباً، ووحدة مغلقة وصلبة تتأبى على التنافر بين هذه الأجناس الأدبية، في الوقت الذي تفتح كل الأبواب لنسج تصور حيوي حول مبدأ حسن الجوار والتعايش والتفاعل بين هذه الأجناس ككل.

ولا بد أن نسجل كذلك، أن قراءة مقامات الهمذاني والحريري لا تخلو من تضافر متعتين متلازمتين ومتلاحمتين وهما: المتعة القصصية، والمتعة اللغوية في ذات

الوقت، وإن كانت الأولى (القصصية) أقوى وأبرز بما يدل على أن المقامة هي عمل قصصي بالدرجة الأولى، وأن الزخرف البديعي الذي يوشيها، ويغشيها قد زادها فرادة وروعة.

أما الراوي والبطل، باعتبارهما مكونين حكائيين أساسيين، فتجدهما يمسكان بتلابيب العمل المقامي عند كل من الحريري والهمداني، لكننا لا نجد لهما أثراً في مقامات السيوطي، ما عدا في أربع مقامات.

هكذا، لم يكن السيوطي معنيا فيما يبدو بالانخراط الجدي في تثبيت البنيات التقليدية لفن المقامة، مما أفضى إلى بروز كثير من مظاهر الانزياح التي تتمثل في التخلي عن الإسناد وعن دور الراوي والبطل، ولم يعبأ، كذلك، بطابع السرد الذي هو جوهر المقامة من حيث كونها فنا من فنون القص كما رأينا من قبل. فيما تحولت مقاماته إلى أبحاث في العلوم والطب والفلك واللغة والأدب، حتى صارت "المقامة" بالنسبة إليه تقابل "المقالة" ولا فرق بينهما.

ومما يلاحظه المتلقي الحصيف لمقامات الهمذاني والحريري، أنهما كانا يرتبان الوقائع ومشاهد الحوار وأسلوب السرد على بنية التعاقب، دون أن يوليا أهمية قصوى لأبرز مقومات العالم الحكائي، من صراع وذروة واختلاف في مواقف الشخصيات، الأمر الذي جعل تلك المقامات تتسم بضعف بنياتها السردية، رغم حضورها شكلياً.

لكن ما نسجله كذلك، أن بعض مقامات الحريري شكلت انزياحا ملحوظا عن البناء التقليدي للمقامة كما أرسى دعائمها الهمذاني. هكذا رأينا نموذج النهاية المعكوسة في "الرسالة القهقرية"، حيث تغدو مثل هذه المقامات لعبة متاهية، يلتف فيها السرد على نفسه، ويدور دورته الكاملة، خالقا من هذا الفعل الإبداعي حركة لا متناهية من الصدف والمفاجآت على مستوى جمالية تلقي نظير تلك المقامات أساساً.

في الأخير، نخلص إلى أن فن المقامة لم يكن في يوم من الأيام فنا مكتملا، له قواعد معيارية ناظمة لنسيجه الداخلي. فما يوحد تلك العناصر المكونة لفن المقامة عبر التاريخ الأدبي القديم والحديث هو الوظائف التي تقوم في بناء "كلية" المقامة، وهذه الكلية بدورها، ليست جوهرا معطى، وإنما وظيفة بنائية دينامية لا تني عن التبدل والتحول والتجدد حسب الأزمنة والأمكنة والمرجعيات الثقافية لمنتجها. وهذا ما تجليه لنا العديد من التحققات النصية التي استحقت بالفعل تسميتها: "مقامة".

وبعد، فلن نزعم أننا بلغنا الغاية من الحديث عن جماليات فن المقامات في أدبنا العربي عامة؛ لأنه موضوع شاسع وواسع ورحيب، سدرة منتهى أربنا من هذا الكتاب النقدي المتواضع هو إعادة الاعتبار إلى هذا الفن العربي الأصيل، لأنه يستحق اهتماما أثر من ذي قبل من جانب الباحثين والدارسين والأدباء ليعرفوا به الجيل الجديد من القراء العرب، ويظهروا بذلك جمال الأدب العربي القديم بمناهله الثرية، وتراثه الضخم الذي يحتاج منا إلى نفض الغبار عنه، وإخراجه من منطقة الظلام إلى دائرة الضوء. وهذا هو ما نزعم أننا استهدفناه من خلال هذا الكتاب.

مراجع الكتاب

1. مراجع باللغة العربية

- ابن الطقطقي: "الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية"، دار صادر ، بيروت، ب. ت.

- أبو الفضل أحمد بن الحسين، بديع الزمان، الهمذاني: "شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني"، شرح وتقديم محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الثانية (نسخة بدون تاريخ النشر ولا دار الطبع).

- أحمد بن يحيى بن فضل الله القرشي العدوي العمري، شهاب الدين: "مسالك الأبصار في ممالك الأمصار"، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط:1، 1423 هـ.

- أنيس المقدسي: "تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي"، دار العلم للملايين، بيروت، ط:6، 1979.

- الجاحظ : "رسالة الحنين إلى الأوطان" رسائل الجاحظ، ج 2، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي القاهرة 1965.

ارسطوطاليس: "فن الشعر"، دار الثقافة، بيروت، ب. ت. ن.

- جبرا إبراهيم جبرا: "الحرية والطوفان"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط: 3، 1982.

- جلال الدين السيوطي: "شرح مقامات جلال الدين السيوطي"، تحقيق سمير محمود الدروبي، الجزء الأول، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط:1، 1409 هـ ـ 1989.

- جورج لوكاتش: "نظرية الرواية "، ترجمة: الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، ط: 1، 1988.

- جيمس توماس مونرو: "فن بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكاريسك"، ترجمة: أنيسة أبو النصر، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الثالث، خريف 1993.

- حمادي صمود: "الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة"، الدار التونسية للنشر، 1988.

- خالد محمد الجديع: "المنامات الأيوبية: روافد التلقي ـ الرؤية الفكرية ـ البنية السردية"، "المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها"، (جامعة مؤتة/الأردن)، المجلد

3 العدد 3 تموز 2007.
ـ زكي مبارك :"النثر الفني في القرن الرابع"، الجزء الأول، مطبعة السعادة الكبرى (مصر)، الطبعة الثانية، (ب.ت).
ـ سعيد يقطين: "الكلام والخبر"، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، 1997.
ـ "السرد العربي مفاهيم وتجليات"، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 2006.
ـ سمير محمود الدروبي في مقدمة كتاب: "شرح مقامات جلال الدين السيوطي"، تحقيق سمير محمود الدروبي، الجزء الأول، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط: 1، 1409 هـ ـ 1989 م.
ـ شرح مقامات جلال الدين السيوطي"، تحقيق سمير محمود الدروبي، الجزء الأول، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط:1، 1409 هـ ـ 1989.
ـ شرف الدين ماجدولين: "ترويض الحكاية"، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون (لبنان) ومنشورات الاختلاف (الجزائر)، ط: 1، 2007.
ـ شوقي ضيف: "الفن ومذاهبه في النثر العربي"، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف بمصر، ط:5.
ـ "المقامة"، دار المعارف بمصر، ط:3، 1973.
ـ عبد الرحيم وهابي: "القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس"، منشورات عالم الكتب الحديث، بيروت، ط:1، 2010.
ـ عبد العزيز لبيب: في الجمالية الشفاهية: البطل والتمثل الجمعي للتاريخ"، مجلة: "المجلة العربية للثقافة"، السنة الثامنة عشرة ـ العدد السادس والثلاثون، مارس 1999.
ـ عبد الفتاح كيليطو : "الغائب، دراسة في مقامة الحريري"، دار توبقال للنشر، ط:1، الدار البيضاء، 1987.
ـ "المقامات: السرد والأنساق"، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال البيضاء، ط:1، 1993.
ـ "من فضاء المقامة إلى فضاء الرواية (في الساق على الساق لأحمد فارس الشدياق)، ترجمة: إسماعيل أزيات، جريدة القدس العربي،17 ـ 07 ـ 2009.

- "سيرةُ القراءة والكتابة"، حوار أجراه معه: عبد السلام الشدّادي وماري رودوني، ترجمة: إسماعيل أزيات، جريدة القدس العربي، 14 ماي 2012.
- عبد الله إبراهيم: "السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي"، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط:1، 1992.
- عبد الله محمد الغزالي:"البناء السردي في مقامات جلال الدين السيوطي"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية (الكويت)، العدد 69، شتاء 2000، السنة 18.
- عبد المالك أشهبون: "الرواية العربية والنص المفتوح"، (بدعم من وزارة الثقافة)، دار أنفوبرينت للنشر، فاس، ط:1، 2007.
- "عتبات الكتابة في الرواية العربية"، دار الحوار العربي، اللاذقية، ط:1، 2009.
- عبد الملك مرتاض: "فن المقامات في الأدب العربي"، الشركة الوطنية، الجزائر، 1982.
- :"مقامات السيوطي"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996.
- علي الوردي: " أسطورة الأدب الرفيع"، دار كوفان للنشر، بيروت، ط:2، 1994.
- عمر الدسوقي: "نشأة النثر الحديث وتطوره"، دار الفكر العربي، 2007.
- فدوى مالطي دوجلاس: " بناء النص التراثي"، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د.ت.
- القاسم بن علي الحريري: "شرح مقامات الحريري"، تقديم صدقي محمد جميل، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء،(ب. ت).
- كارل بروكلمان: "فصل المقامة من دائرة المعرف الإسلامية"، ترجمة: حسناء الطرابلسي بوزويته، مجلة: "الحياة الثقافية"(تونس)، العدد:62، السنة 1991.
- محمد السولامي: "فن المقامة بالمغرب في العصر العلوي"، منشورات عكاظ، الرباط ، ط1، 1992.
- محمد أنقار: "المقامة في درجة الصفر"، مجلة: الكلمة، العدد 53، سبتمبر 2011.
http://www.alkalimah.net/article.aspx?aid=3839
- محمد بيلو أحمد أبو بكر: "البديع عند الحريري"، منشورات الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، الطبعة: 1، رجب - ذو الحجة 1400 هـ.
- "معجم السرديات"، تأليف: مجموعة من المؤلفين، إشراف: محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، ط:1، 2010.

. محمد مهدي البصير: "في الأدب العباسي"، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط: 3،1970.

. موسى سليمان: "الأدب القصصي عند العرب"، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، ط:3، 1960.

. نادر كاظم: "المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث"، منشورات وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني بمملكة البحرين، ط: 1،2003.

. يوسف نور عوض: "فن المقامات بين المشرق والمغرب"، دار القلم، بيروت . لبنان، ط:1 ، 1979.

2. مراجع باللغة الأجنبية:

. Bruno Tristam : "Poétique du jeu. Récit et jeu chez Julien Gracq"، In : "Poétique"، N° 79،1989.

. E Renan،: "Les Séances de Hariri"، Essais de morale et de critique، Calmann – Lévy éd، Paris، 1859.

.F. Jacob: "Le Jeu des possibles. Essai sur la diversité du vivant"، Fayard، Paris، 1981.

. Pierre Macherey: "Pour une Théorie de la production littéraire"، Ed. François Maspero. Paris. 1980.

يصدر كل شهر
ويوزع مجانا مع مجلة تراث

هذا الكتاب

يختبر هذا الكتاب عُدَّة نقدية مختلفة في مقاربة عوالم المقامة الرحبة؛ حيث يقدم الباحث مقاربة سردية لفن المقامات، بدل الرؤية التقليدية التي حنَّطته، وأحالته إلى مجرد ألاعيب لغوية شكلية.

وبذلك، يفتح هذا الكتاب آفاقاً نقدية جديدة، من خلال تغيير زاوية النظر إلى نصوص المقامات الرحبة، التي يُفترض فيها أنها حمَّالَة بنيات وقيم فنية وجمالية منقطعة النظير.

ينطلق الباحث من فرضية مركزية مفادها أن المقاميين لم يُقدموا على تأليف مقاماتهم لتعليم الناشئة أساليب البلاغة، وفنون القول فحسب، وهو ما كان متداولاً على نطاق واسع من قبل، بل أبدعوا، موازاة مع ذلك وفي تواشج معه، فنًّا قصصيًّا مشوِّقاً وممتعاً لا يقل متعة وفائدة.

أفرد الباحث دراسته هذه لـ(الغاية السردية) وحدها، من قناعة بأنها جديرة بأن يُفْرد لها بحث، بل بحوث مستقلة. مقترحاً ضرورة إثراء فعل القراءة المعاصرة لفن المقامة، بالاعتماد على الطاقة السردية الهائلة الكامنة في تضاعيف المقامات، والتي لم يعوِّل عليها القدماء، ولا حتى بعض المحدثين الذين كان شغلهم الشاغل هو مقاربة المقامة بأدوات النقد الشعري عامة، أو من منظور بلاغي ضيق بصفة خاصة.

ونحن نشارك الباحث أمنيته: منتهى أملنا أن نكون قد سلطنا الضوء على مناطق لم تكن مطروقة من قبل، وعلى مكونات سردية بانية لصرح فن المقامة، وذلك بما يتناسب وموقعها ووظيفتها ورهاناتها الفنية في اقتصاد فن المقامة ككل.



د. عبد المالك أشهبون

كاتب وناقد، متخصص في مجال السرديات: رواية/ قصة/ محكي عربي قديم، من مواليد إيغزران، صفرو بالمملكة المغربية، يعمل حالياً أستاذاً للتعليم العالي بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين بمكناس، حاصل على دكتوراه في النقد الأدبي.

ساهم في الكثير من اللقاءات النقدية والثقافية في المغرب وخارجه؛ نشر مجموعة من الدراسات في أهم المجلات الأدبية، والدوريات المتخصصة في الوطن العربي؛ حاصل على جائزة الاستحقاق (جائزة ناجي نعمان الأدبية عام 2004.

من إصداراته: "آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة)، و "الرواية العربية من التأسيس إلى النص المفتوح"، و"من خطاب السيرة المحدود إلى عوالم التخييل الذاتي الرحبة"، و"عتبات الكتابة في الرواية العربية"، و"الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوار الخراط نموذجاً)"، و"زوايا ظليلة في روايات نجيب محفوظ"، و"العنوان في الرواية العربية"، و"الخطاب الافتتاحي في القرآن الكريم"، و" البداية والنهاية في الرواية العربية".

مكتبة
الأدب
المغربي